Estética

Teoria da Formatividade

Luigi Pareyson

VOZES

Coleção ESTÉTICA UNIVERSAL

Coordenador: João Ricardo Moderno

1 - ESTÉTICA – A lógica da arte e do poema – *A.G. Baumgarten*
2 - OBRAS ESTÉTICAS – Filosofia da imaginação criadora – *Charles Baudelaire*
3 - ESTÉTICA – Teoria da Formatividade – *Luigi Pareyson*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pareyson, Luigi, 1918-1991.
Estética: Teoria da formatividade / Luigi Pareyson ; tradução de Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ : Vozes, 1993.

ISBN 85-326-1034-X

1. Arte 2. Estética I. Título

93-2137 CDD-111.85

Índices para catálogo sistemático:
1. Estética : Filosofia 111.85
2. Formatividade : Teoria : Estética : Filosofia 111.85

Luigi Pareyson

ESTÉTICA

Teoria da Formatividade

Tradução:
Ephraim Ferreira Alves

VOZES
Petrópolis
1993

BIBLIOTECA
25434

© 1988, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sozogno, Etas S.p.A.
Via Macenate 91 – Milano

Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa:
Editora Vozes Ltda.
Rua Frei Luís, 100
25689-900 Petrópolis, RJ
Brasil

Título do original italiano: Estetica, Teoria della formatività
Revisão da tradução:
João Ricardo Moderno

Diagramação:
Omar Santos
e
Rosane Guedes

ISBN 85.326.1034-X (edição brasileira)

Este livro foi composto e impresso nas oficinas gráficas da Editora Vozes Ltda., em setembro de 1993.

SUMÁRIO

Apresentação, 7
Prefácio, 9
I. Estilo, conteúdo e matéria na arte, 17
II. Formação da obra de arte, 59
III. Completude da obra de arte, 93
IV. Exemplaridade da obra de arte, 133
V. Interpretação e Contemplação, 171
VI. Leitura, interpretação e crítica, 211
VII. A arte na vida do homem, 263
Notas, 307

APRESENTAÇÃO

Na estética italiana atual dois nomes são conhecidos do público filosófico brasileiro: Umberto Eco e Gianni Vattimo. Ambos discípulos de Luigi Pareyson. A tradição estética italiana revela uma preponderância de escritores – se não considerarmos a Idade Média e Zabarella (1533-89), –, e ainda escritores da fineza de um Petrarca e um Boccaccio, autores medievais que são os fundadores da modernidade estética *avant la lettre*, e essa tradição se justifica no estabelecimento de uma reflexão sensível e cuidadosa sobre as obras de arte. Essa tradição é fundada a partir da experiência estética curtida no formar, na interioridade do fazer artístico, na *formatividade* pareysoniana.

A terra românico-italiana desde Petrarca, passando por Leonardo da Vinci e O Tasso, até chegarmos a Leopardi, Manzoni, D'Annunzio e Pirandello sempre teve tal feição. Essa tradição se caracteriza por manter a reflexão estética a uma certa distância da pura reflexão filosófica construída sobre o conceito. As exceções são brilhantes: Gravina, Muratori, Vico, Croce, Gentile, Stefanini. E *Pareyson*.

Portanto, Pareyson é indiscutivelmente um filósofo da arte, e, como ele próprio definira, a filosofia da arte é toda a filosofia voltada para a especulação teórica sobre a arte. Suas obras inserem-se nas melhores tradições filosóficas, com livros primorosos, tais como "A estética de Kant", "Ética e estética em Schiller" ou "A estética do idealismo alemão", entre outros.

Assim, se o entendimento da filosofia e, principalmente, a expressão filosófica é mediação sensível e imaginativa dos conceitos e da terminologia filosófica, Luigi Pareyson foi um filósofo rigoroso e rigorosamente filósofo.

João Ricardo Moderno
Membro da Academia Brasileira de Filosofia
Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da UERJ

PREFÁCIO

A Estética é o campo em que o predomínio de Croce se manteve por mais tempo inquestionado. Ainda logo após a segunda grande guerra, a estética croceana constituía, na Itália, a única fonte de referência. Mas já começavam a se fazer sentir novas exigências: era sobretudo urgente discutir aqueles temas que a censura croceana, com real prejuízo, afastara da Itália. Além disso, era necessário elaborar categorias capazes de atender às novas necessidades da situação que se modificara. Eis o ponto de partida e o ambicioso projeto deste livro, que foi sendo publicado, sob a forma de vários artigos, em uma revista filosófica, entre 1950 e 1954.

Ao invés de me deter em mais uma crítica à estética de B. Croce, quero neste livro entrar imediatamente no tema propondo, ao invés dos princípios croceanos da intuição e da expressão, uma estética da produção e da formatividade. Era mais que tempo, na arte, de pôr a ênfase no fazer mais que no simplesmente contemplar. Se, apesar da pouca elegância do termo, preferimos designar esta teoria como "estética da formatividade" em vez de "estética da forma", foi sobretudo por dois motivos. Em primeiro lugar, porque o termo "forma", por seus inúmeros significados, acaba tornando-se ambíguo e corre o risco de passar pelo simples contraposto de "matéria" ou "conteúdo", evocando assim a *vexata quaestio* do formalismo e do conteudismo. Mas aqui se compreende a forma como organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade irrepetível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando um infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo. Em segundo lugar, para logo colocar em evidência o caráter dinâmico da forma, à qual é essencial o ser um resultado, ou melhor, a resultante de um "processo" de formação, pois a forma não pode ser vista como tal se não se vê no ato de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento de produção que lhe dá nascimento e aí encontra o próprio sucesso.

Aqui convergiam duas grandes tradições. Primeiro, a concepção antiga da arte como *poiêin*, como "fazer", na qual, todavia, permanecia à sombra a distinção entre arte no sentido verdadeiro e próprio e a arte mera técnica; e, em segundo lugar, o conceito não menos antigo de organismo, como foi admiravelmente definido e entregue à discussão de toda a história da Filosofia por Platão e, sobretudo, Aristóteles. Mas essa dupla tradição deveria ser considerada nos seus desenvolvimentos modernos. Por isso, de um lado a necessidade de se destacar, na arte, o aspecto técnico e fabril, demasiadamente negligenciado por Croce, conservando todavia os traços característicos específicos da artisticidade; e aqui as observações de Poe, Flaubert, Valéry, Stravinski e muitos outros semelhantes eram um estímulo para estudar o caráter compositivo e construtivo, calculado e improvisador ao mesmo tempo, da atividade artística. E, de outro lado, a necessidade de estudar a vida das formas em quem analisou com mais agudeza, na atividade artística e também na natureza, seu nascimento e crescimento, seu amadurecimento e fecundidade, ou seja, em Goethe e em quem, no campo da filosofia, não lhe ficou atrás, um Schelling; e acompanhar os desenvolvimentos desse ponto de vista em críticos como um Focillon, e em filósofos contemporâneos, como Bergson e Guzzo, ou como Whitehead e Dewey. A atividade artística, tal como se apresenta na arte, aparecia assim como a que combina em si mesma a "tentativa" e a "organização", e daí o esforço por explicar como podem convergir termos tão díspares e antitéticos (e não apenas "consciência" e "espontaneidade", como na estética romântica, que não leva em conta o caráter "tentativo" ou experimental da obra artística e a organização como intrínseca ao próprio "resultado"); e no modo como se procura resolver esta dificuldade reside, provavelmente, mais que o centro da pesquisa, também o lado mais novo da teoria proposta.

A teoria estética apresentada neste livro queria ser rigorosamente filosófica, mas justamente por isso excluía que tivesse que partir ou pudesse partir de um sistema filosófico pressuposto, como se se tratasse de daí inferir as conseqüências ou aplicar os princípios ao campo estético. A Filosofia como tal tem um caráter ao mesmo tempo concreto e especulativo: suas afirmações só têm valor quando são o resultado de uma reflexão sobre a experiência e somente se, quando nascidas precisamente no contacto com a experiência, conseguem fornecer esquemas para interpretá-la e critérios para avaliá-la. Filosofia e experiência estão inseparavelmente ligadas, e o círculo que entre ambas se estabelece não é vicioso, mas extremamente fecundo, e condição essencial para a validade do pensamento filosófico. A teoria estética proposta neste livro toma como ponto de partida a experiência estética para voltar novamente a ela, segundo a supracitada idéia da filosofia como baseada na inseparabilidade de experiência e reflexão, e por isso aberta a sempre novos aportes e sempre novos desenvolvimentos. Ela nasceu de um contacto vivo com a experiência estética assim como resulta tanto da atividade dos artistas, estudados tanto em seu trabalho em ato como nas suas preciosas reflexões e declarações a esse propósito, como da atividade dos leitores e intérpretes e críticos de arte, como também ainda da atitude dos produtores e contempladores da beleza onde quer que se encontre, ou na esfera natural ou na prática e intelectual.

E como o ponto de partida desta estética não foi um sistema filosófico pressuposto, mas o recurso direto à experiência, assim também seu ponto de chegada não poderia ser uma concepção geral da arte que se apresentasse como fechada e definitiva, mas um conceito por assim dizer *operativo*: um conceito que, longe de pretender encerrar e esgotar de uma vez por todas a *essência* da arte, servisse como princípio *regulador* e orientador na experiência artística. Em suma, um conceito que sendo o resultado de uma pesquisa sobre a experiência estética, com o intuito de lhe precisar o sentido e a possibilidade, estivesse ainda em condição de fornecer critérios válidos para penetrá-la e avaliá-la. A estética proposta neste livro não é portanto uma *metafísica da arte*, mas uma *análise da experiência estética*: não uma definição da arte considerada abstratamente em si mesma, mas um estudo do homem enquanto autor da arte e no ato de fazer arte. Em síntese, reflexão filosófica sobre a experiência estética e no intuito de problematizá-la no seu conjunto, de mostrar-lhe a possibilidade, estabelecer-lhe o âmbito e os limites, esclarecer-lhe o significado humano e desenvolver-lhe a carga de universalidade.

Daí o caráter ao mesmo tempo sistemático e aberto desta teoria, e também a capacidade que tem para não se deixar envolver pelas teorias que se apresentarem diante dela, mas antes de utilizá-las como estímulo para se consolidar ainda melhor. As outras teorias ela estava, antes, em condição de oferecer uma trama conceitual em que situá-las, evitando assim rejeitá-las preconceituosamente, uma esfera de pensamento dentro da qual entrar em discussão ideal com ela em vista de um recíproco aperfeiçoamento e aprofundamento. Isso explica como ela foi capaz de conservar a atualidade mesmo depois de algumas décadas, resistindo a muitas e impetuosas vagas das diversas teorias marxistas, psicanalíticas, sociológicas, estruturalistas a respeito da arte. Deve-se dizer que esta teoria propõe um conceito de arte bastante "clássico", que acolhe as justas exigências daquelas correntes, mas também bastante "preciso", para servir de corretivo à sua tendência reducionista. Pois, como se sabe, na arte elas acentuam com muita intensidade e quase exclusividade o condicionamento histórico, material, social, antropológico, cultural, a tal ponto que as obras de arte são muitas vezes vistas como simples documento, despojado daquela qualidade propriamente artística que, ao invés, a presente teoria não negligencia nunca. Antes exige e frisa, assim como está sempre pronta a reivindicar o caráter profundamente humano da arte diante das teorias formalistas que parecem por vezes florescer em certos ambientes.

Mais uma palavrinha, lembrando o duplo caráter deste livro, estritamente filosófico e ao mesmo tempo aberto a todos. Este é um livro filosófico que, embora aborde os problemas da arte e da estética, poderia ser inteiramente retranscrito em termos de filosofia geral, válida também para outros campos da experiência, e pede-se aos leitores filósofos que o considerem sob este ponto de vista. Mas – em conformidade com a idéia segundo a qual o filósofo, para abordar seus problemas, pode e deve também servir-se da linguagem corrente – não recorre a uma terminologia técnica e preestabelecida. E portanto pode ser lido por todos, também por aqueles que não possuem preparação estritamente filosófica, sobretudo se souberem demorar-se de preferência nas partes menos genéricas e mais próximas à sua experiência.

Sem dúvida, o livro é muito sistemático, e exige que o leitor ou a leitora o considere nesta sua sistematicidade, se quiser compreendê-lo de modo estritamente filosófico. Mas está escrito de tal modo que pode ser lido também parcialmente ou por partes, isoladamente, pois cada ponto é uma espécie de tratado completo e independente, e mesmo cada parágrafo individualmente pode ser visto e considerado de per si.

Talvez convenha, já no Prefácio, mostrar um roteiro que sirva de guia para a leitura do livro. O conceito central é o de formatividade, entendida esta como a união inseparável de produção e invenção. "Formar" significa aqui "fazer" inventando ao mesmo tempo "o modo de fazer", ou seja, "realizar" só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são "formas". O livro estuda a formatividade em todo âmbito da atividade humana, indicando em cada operação do homem aquele caráter formativo pelo qual ela é, ao mesmo tempo, produção e invenção no sentido esclarecido. Mas demora-se mais a considerar sobretudo que características essa formatividade assume uma vez que se especifica na arte no sentido propriamente dito.

Na arte, a formatividade se especifica dando-se um conteúdo, uma matéria, uma lei. O *conteúdo* é toda a vida do artista, sua personalidade no ato de se fazer não apenas energia formante, mas justamente "modo de formar", "estilo", e de estar presente na obra somente como estilo; o que convida a superar a velha *querelle* de conteudismo e formalismo, porque na arte o espírito é estilo e o estilo espírito, e permite evitar toda diatribe sobre o conceito de "expressão", porque na arte o dizer é o mesmo que o fazer ou o fazer é um dizer. A *matéria* é, necessariamente, matéria física. Quando a gente se dá conta dessa necessidade, foge simplesmente a qualquer disputa sobre a técnica e a exteriorização, porque na arte *formar* significa formar uma matéria, e a obra outra coisa não é senão matéria formada. No processo artístico, o definir-se da intenção formativa e a adoção, interpretação e formação da matéria são tudo uma só coisa, e na obra alma e corpo se identificam e espiritualidade e fisicidade são a mesma coisa. A *lei* da arte é portanto o seu próprio resultado. O artista não tem outra lei a não ser a regra individual da obra que vai fazendo, nem outro guia a não ser o presságio do que vai obter, de tal sorte que a obra é, ao mesmo tempo, lei e resultado de um processo de formação. Só assim é que se pode compreender como na arte a tentativa e a organização não só se harmonizam, mas até mesmo se reclamam mutuamente e se aliam, pois a obra atua como formante antes ainda de existir como formada.

Para captar o valor artístico da obra é preciso então considerá-la como forma formada e formante ao mesmo tempo, como lei do processo de que é resultado: fazê-la objeto de uma consideração não tanto genética como sobretudo dinâmica, porque a arte é um *facere* (fazer) que é *perficere* (aperfeiçoar), e a obra revela a própria insubstituível perfeição somente a quem souber captá-la no processo com que se adequaciona consigo mesma. Somente então a obra se mostra imodificável no seu caráter de "completude" e fecunda em sua "exemplaridade", e se vê como é absurdo aprisioná-la em uma pretensa insularidade, esquecendo-se das etapas do processo que ela encerra e ao mesmo tempo inclui, e esquecendo-se daquele tecido que une as diversas obras em continuidade de estilos, de escolas e tradições. E só então se pode verdadeiramente "ler" e "julgar" a obra. Porque, por um lado, ler significa executar, e executar significa dar vida e fazer a obra viver como ela mesma o quer; e, por outro lado, julgar significa comparar a obra tal qual é com aquilo que ela mesma pretendia ser. E tanto uma coisa como a outra só são possíveis quando se compreende a obra como lei para si mesma.

Se são formativas todas as atividades humanas, eis a possibilidade da beleza de cada obra, seja ela especulativa ou prática ou utilitária, sem que isso leve ao estetismo. E é também formativo o conhecimento, e o conhecimento sensível, que capta a "coisa", produzindo ou "formando" a sua imagem, de tal modo que esta saia "perfeita", bem acabada, ou seja, revele e capte, ou melhor, *seja* a coisa. O "processo" cognitivo é portanto "interpretação", em que se tenta produzir a imagem que exprima a coisa, e a "perfeição" do conhecer é a "contemplação" em que imagem e coisa se identificam em uma única forma. Daí a possibilidade do belo natural, pois as coisas são belas enquanto vistas como formas, e para chegar a isso é preciso saber interpretá-las, penetrá-las e representá-las segundo uma imagem reveladora. Daí também uma doutrina da interpretação, considerada como "conhecimento das formas por pessoas", isto é, como algo pessoal e revelador ao mesmo tempo, como que infinito. Isso por um lado abre o caminho para uma teoria geral da interpretação considerada como originária e, portanto, como própria de toda operação e relação humana; e, por outro, explica a multiplicidade de interpretabilidades das obras de arte, e como a execução de uma obra não pode ser nem única nem arbitrária, pois sempre é uma pessoa concreta quem, do seu ponto de vista, procura captar e dar vida à obra como *ela mesma* o quer.

Estas as linhas gerais do livro, o qual no entanto enfrenta também um grande número de problemas particulares da estética. Podemos citar como exemplos ao menos os seguintes. Antes de mais nada os problemas apresentados pelo complexo e aventuroso itinerário através do qual o artista, tentando e corrigindo e refazendo, produz a obra: a inspiração, o exercício, a improvisação; o diálogo com a matéria e o domínio sobre ela conseguido justamente através da obediência que ela reclama; a técnica e a linguagem da arte, e o aspecto herdado e transmissível da arte; o processo artístico tal como se desenrola deste o "tema" ou "assunto" até ao "esboço" e à obra terminada. Além disso, a relação da obra com os seus antecedentes e com a pessoa do artista e sua biografia; a relação entre os problemas técnicos e os conteúdos espirituais; a correspondência entre o estilo e a humanidade histórica e pessoal que aí ganha existência artística; o "mundo" do artista tal qual se revela na "forma". Enfrentam-se os problemas colocados pela própria realidade e vida histórica da obra de arte: a divisão e distinção das artes: a possibilidade das traduções, transcrições, reduções, reproduções; as alterações da consistência física da obra, como por exemplo as mutilações, o desgaste do material, o esquecimento do homem, a pátina do tempo; a formação do artista através do ensino da técnica, a orientação através das regras e a imitação de modelos; a própria possibilidade da aprendizagem, das normas práticas e da imitação, e seus resultados positivos e negativos; as escolas, os estilos, os gêneros, a tradição, e a possibilidade da história da arte. E ainda: o caráter comunicativo e social da arte; suas relações com a natureza e com as diversas atividades do homem, como as relações entre arte e moral e entre arte e filosofia; o problema do estetismo em suas diversas formas; o interesse profundamente humano suscitado pela arte. Enfim, a distinção entre estética e poética e a multiplicidade das poéticas e dos programas de arte; sem mencionar os problemas relacionados com o acesso à obra de arte: o gosto em seu caráter universal e pessoal; a possibilidade da interpretação da obra artística; a "fidelidade" ou "liberdade" da execução; a relação entre interpretação pessoal e o juízo quanto ao valor artístico; a execução pública da obra de arte; o problema da crítica e da igual admissibilidade de qualquer método crítico; o caráter simultaneamente histórico e especulativo da estética.

Este livro foi em parte preparado e em parte continuado por outros livros do Autor: *I problemi dell'estetica, Teoria dell'arte, L'esperienza artistica* (Milão, Marzorati 1966, 1965, 1974) e *Conversazioni di estetica* (Milão, Múrsia 1966), os quais podem ser vistos como úteis suplementos do presente livro.

Luigi Pareyson
1988

I. ESTILO, CONTEÚDO E MATÉRIA NA ARTE

ESPECIFICAÇÃO DA ARTE

1. Estética, o que é? A estética parece encontrar-se em uma daquelas regiões periféricas da filosofia ou limítrofes a ela, em que não se sabe muito bem onde começa ou termina o discurso filosófico, e onde se pergunta se mais que o filósofo não têm o direito a falar os técnicos e peritos em arte, neste caso os criadores e contempladores e juízes da beleza e da arte.

Esta maneira de situar a estética é sem dúvida interessante e sugestiva, para não dizer privilegiada, pois o pensamento filosófico aí aparece às voltas com questões concretas e bem determinadas, de modo a revelar também ao profano sua utilidade e eficácia. Os problemas vão sendo aos poucos apresentados a partir da inexaurível experiência da produção e contemplação do belo, e a reflexão filosófica, depois de tê-los focalizado, os resolve deles tirando resultados universais e sistemáticos, e renovando-se continuamente a si mesma. Tampouco se deve recear que isso provoque a perda da unidade e sistematicidade do pensamento filosófico, ou o faça cair no nível de questões menores e secundárias. Antes de mais nada, a estética não é parte da filosofia, mas a filosofia inteira concentrada sobre os problemas da beleza e da arte e, em segundo lugar, as questões concretas da estética pelo fato de serem particulares não deixam em absoluto de ser filosóficas e não ficam devendo em nada, quanto a dificuldades, às questões mais gerais, empenhadas como estão em uma mais imediata e peremptória verificabilidade das soluções propostas. Antes, se pode dizer que a estética é um feliz exemplo do ponto de encontro dos dois caminhos da reflexão filosófica: o caminho para cima, que colhe resultados universais da meditação sobre a experiência concreta, e o caminho para baixo, que utiliza esses mesmos resultados para interpretar a experiência e resolver-lhe os problemas. A estética mostra claramente, precisamente, que os dois caminhos não podem separar-se um do outro, pois em filosofia a experiência é ao mesmo tempo objeto de reflexão e verificação do pensamento; e o pensamento é ao mesmo tempo resultado e norma da interpretação da experiência.

Mas esta maneira de situar a estética, se não for delineada com clareza e vigorosamente subtraída a toda ambigüidade, pode dar margem a perigosos equívocos. É evidente que daí deriva principalmente a impossibilidade de deduzir artificiosamente uma estética de um sistema filosófico pressuposto, independentemente da experiência artística, como se o filósofo pudesse enquadrar os fenômenos da arte no leito de Procusto de uma filosofia pronta de antemão. Mas essa legítima reação contra a filosofia como abstração vazia degenera muitas vezes em desconfiança quanto à especulação pura, e o justo apelo ao contacto vivificante com a experiência assume muitas vezes o aspecto de um abandono ao mais cru empirismo. Sob o pretexto da concretitude e da experiência, dá-se a palavra aos críticos e aos artistas, tirando-a ao filósofo. O fato de ser artista ou crítico passa a ser o *único* título para intervir em questões de estética. A estética acaba perdendo sua natureza filosófica e, por isso mesmo, perde também os seus limites e sua autonomia, identificando-se com o próprio exercício da crítica, ou com as poéticas, ou seja, com os diversos programas da arte ou, pior, correndo o perigo de se tornar, como tantas vezes acontece, palco de divagações inconcludentes ou diletantistas.

De fato, não se pode corrigir o vazio verbalismo invertendo-o em puro empirismo: reservar a estética aos artistas e aos críticos *enquanto* tais é um erro simétrico ao de permitir ao filósofo construir uma estética independentemente da experiência artística, deduzindo-a de uma filosofia pressuposta. É bem verdade que o filósofo, *sozinho*, não tem condições para formular uma estética. Deve ele recorrer à experiência estética, e os testemunhos mais diretos dessa experiência lhe advêm – não só dos contempladores e amantes do belo natural ou intelectual – mas precisamente dos artistas e dos críticos, cujas declarações lhe são não apenas muito úteis, mas até diria indispensáveis e essenciais, visto que o filósofo não consegue discorrer sobre a arte a não ser prolongando em um plano especulativo o discurso do artista e do crítico. Mas é também verdade que os discursos sobre a arte, feitos pelos artistas e críticos *enquanto tais*, não são ainda filosóficos, e introduzi-los *tais e quais* na estética significa inverter os termos e confundir os planos. Todavia, isso não quer dizer menoscabo do artista ou do crítico, ocupados na grandiosa tarefa de fazer e julgar a arte: ficar-se-ia sempre no campo das observações, concretas e talvez até muito agudas, mas desligadas e rapsódicas, sem levar em conta a universalidade e a sistematicidade, muito úteis ao filósofo, mas necessitadas de aprofundamento, de melhor focalização, de verificação, de elaboração especulativa e sistemática.

Urge pois reconhecer que a estética é filosofia, e somente sob a condição de ser filosofia justifica a própria pesquisa e mantém sua autonomia. Mas importa ao mesmo tempo reconhecer que isto não quer dizer de modo algum que ela deva se perder nas nuvens da estéril abstração e renunciar a freqüentação da experiência. A estética, como aliás toda a filosofia, tem caráter ao mesmo tempo concreto e especulativo: concreto enquanto parte da experiência e a ela se atém, proibindo-se firmemente não levá-la em conta em suas deduções, especulativo enquanto justamente para refletir sobre a experiência se ergue a um nível acima dela, e a toma como objeto próprio, impedindo-se cuidadosamente de reduzir-se a ela ou a identificar-se com ela; concreto enquanto faz surgir os seus próprios problemas unicamente do contexto vivo da experiência convenientemente interrogada, especulativo enquanto se fixa como propósito definir o valor, o significado, o fundamento, a possibilidade da experiência mesma. E, o mais importante, esses dois traços característicos são indivisíveis e, uma vez que tenham sido artificialmente separados, degeneram e perdem a sua natureza. Não é verdadeira especulação mas vazio exercício abstrato aquela especulação que não se atém à experiência, haurindo nela os próprios problemas e aí verificando as próprias soluções, e nem é concreteza mas confuso empirismo aquela que não mantém a devida distância da experiência para refletir sobre ela e teoriza acerca de sua possibilidade. A estética se constitui por este duplo apelo ao caráter especulativo da reflexão filosófica e ao seu vital contacto com a experiência. Não é estética uma reflexão que, não alimentada pela experiência da arte e do belo, se reduza a mero jogo de palavras, nem aquela experiência de arte ou de beleza que, não elaborada num plano especulativo, se limita a uma simples descrição.

A estética se situa portanto no ponto de conjunção de filosofia e experiência evitando cuidadosamente toda confusão e toda ilegítima intromissão. Só a partir desse explícito esclarecimento é que sua posição se torna um fértil ponto de encontro, em que de um lado os filósofos e, do outro, os artistas e os historiadores e os críticos, e ainda os psicólogos, sociólogos, pedagogos, técnicos, engenheiros etc. podem igualmente dizer uma palavra, cada um com sua particular sensibilidade e competência original, mas todos recordando que têm que fazer *filosofia*. E esta justamente como tal deve estar em contacto com a arte, isto é, abeberar-se naquele fecundo ponto em que a filosofia e a experiência, precisamente porque se acham indissoluvelmente ligadas, também se mantêm nitidamente distintas e inconfundíveis.

2. O problema da especificação da arte. Dizer que a estética é reflexão filosófica sobre a experiência estética não quer dizer cair em um círculo vicioso, pois a estética parte da experiência integral e esta, se devidamente questionada, há de mostrar, ela mesma, e destacar no seu imenso âmbito os aspectos ou as regiões que têm um caráter estético ou artístico. De resto, a arte, como qualquer outra atividade, jamais chegaria a se definir como operação específica se toda a vida espiritual não a contivesse e preparasse de certo modo, se toda a experiência não tivesse já ela mesma um caráter de esteticidade e artisticidade. Como operação própria dos artistas a arte não pode resultar senão da ênfase intencional e programática sobre uma atividade que se acha presente em toda a experiência humana e acompanha, ou melhor, constitui toda manifestação da atividade do homem.

Essa atividade, que de modo genérico é inerente a toda a experiência e, se oportunamente especificada, constitui aquilo que propriamente denominamos arte, é a "formatividade", um certo modo de "fazer" que, enquanto faz, vai inventando o "modo" de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissoluvelmente, invenção. Todos os aspectos da operatividade humana, desde os mais simples aos mais articulados, têm um caráter, ineliminável e essencial, de formatividade. As atividades humanas não podem ser exercidas a não ser concretizando-se em operações, i. é, em movimentos destinados a culminar em obras. Mas só fazendo-se forma é que a obra chega a ser tal, em sua indivídua e irrepetível realidade, enfim separada de seu autor e vivendo vida própria, concluída na indivisível unidade de sua coerência, aberta ao reconhecimento de seu valor e capaz de exigi-lo e obtê-lo. Nenhuma atividade é operar se não for também formar, e não há obra acabada que não seja forma.

Toda operação implica antes de mais nada um "fazer". Não se opera a não ser executando, produzindo e realizando. Há operações em que esse aspecto executivo e realizativo é evidente; dá na vista, por assim dizer. Por ex., na produção de objetos. Menos evidente, mas nem por isso menos eficaz, em outras operações, como por ex. quando se trata só de pensar ou de agir. Também o exercício do pensamento e a atividade moral exigem um "fazer", sem o que não se concretizariam em atos práticos ou de pensamento. Não se pode pensar a não ser efetuando movimentos de pensamento com que se passa de juízo a juízo e de raciocínio a raciocínio, sempre ligando e sistematizando, i. é, realizando uma totalidade completa e, sobretudo, formulando explicitamente os pensamentos, i. é, realizando-os em proposições. E a vida prática se desenrola através de movimentos que definem e delineiam, ou melhor, representam ideais, fins, tarefas, intenções, e através de movimentos que executam e realizam atos, hábitos, caracteres. De sorte que tanto o pensamento como a vida moral exigem o exercício daquela atividade realizadora e produtiva sem a qual nenhuma obra é possível.

Além disso, se as obras são sempre singulares, pode-se afirmar que é impossível fazê-las sem que ao fazê-las se invente o modo de fazê-las. Seja qual for a atividade que se pense em exercer, sempre se trata de colocar problemas, constituindo-os originalmente dos dados informes da experiência, e de encontrar, descobrir, ou melhor, inventar as soluções desses problemas. Sempre se trata de concluir e levar a cabo operações, ou seja, de produzir, realizando, efetivando, executando e de concluir o movimento de invenção em uma obra que se esboça e se constrói com base numa lei interna de organização. Sempre se trata de fazer, inventando ao mesmo tempo o modo de fazer, de sorte que a execução seja a aplicação da regra individual da obra no próprio ato que é a sua descoberta, e a obra "saia bem feita" enquanto, no fazê-la, se encontrou o modo como se deve fazer.

Em suma, o operar, seja qual for a atividade que nele se especifica, sempre implica aquele processo de produção e invenção em que consiste o formar, e todas as obras, enquanto bem feitas, são formas, dotadas de independência e exemplaridade.

3. Caráter estético de toda a experiência. Que a arte propriamente dita deva surgir dessa genérica e comum formatividade é o que se vê claramente sobretudo pelo fato de ser justamente com base nesta última que se pode dizer que há um aspecto ineliminavelmente "artístico" em toda a vida espiritual. Justamente porque em toda a operosidade humana está presente um lado inventivo e inovador como condição primeira de toda realização, precisamente por isso pode haver arte em toda atividade humana, ou melhor, existe a arte *de* toda atividade humana. Precisa-se de arte para fazer qualquer coisa: sempre que se trate de "fazer *com* arte", isto é, de alimentar com a invenção e levar a bom termo todo "fazer" que está presente na operação dada. Em suma, desde as técnicas mais humildes até às maiores invenções, sempre há o exercício da formatividade e, portanto, exigências de arte.

Além disso, é justamente o caráter formativo de toda a operosidade humana que explica como se pode falar de beleza a propósito de qualquer obra: se não há obra que não seja ao mesmo tempo forma, compreende-se como qualquer obra bem feita é sempre igualmente bela. Assim como a realização de qualquer valor é impossível sem a realização de um valor artístico, assim também a avaliação de qualquer obra é impossível sem uma avaliação estética. Quando se diz, por exemplo, que um ato moral, uma virtude, um caráter, ou então um raciocínio, uma demonstração, um ato de pensamento são belos, pode-se pensar que nesses casos a predicação da beleza tem caráter exclusivamente metafórico e destituída de sentido próprio. De uma ação que tenha claro valor moral se diz muitas vezes tratar-se de uma bela ação, e falando de almas boas se costuma dizer que são adornadas de virtudes, e de uma pessoa disposta à benevolência, à cordialidade e à jovialidade, se diz que tem um belo caráter. E muitas vezes se fala também de um belo raciocínio, de uma demonstração singularmente bem feita, conduzida com uma linearidade de desenvolvimento e uma riqueza de argumentação que conciliam em sábio equilíbrio a simplicidade e a completude, diz-se que tem apreciável elegância, e numa obra de pensamento se pode admirar a harmonia da construção em que circula, com sagaz ductilidade, o pensamento, penetrando e desentranhando o argumento e ao mesmo tempo abrangendo tudo com firme e indivisível coesão.

Nesses casos se dá certamente uma avaliação estética, e com razão se usa tal linguagem, porque se trata de obras bem feitas, e a obra, seja qual for a atividade que nela se encerre, não pode sair bem feita a não ser fazendo-se forma, definida e coerente, porque nenhuma atividade, seja ela moral ou especulativa, pode concretizar-se em obras a não ser exercendo aquele processo de invenção e produção em que consiste o formar. Ora, o caráter da forma é justamente a contemplabilidade, ou seja, a beleza, de tal sorte que o próprio processo de interpretação com que se chega a um juízo moral ou especulativo acerca de uma obra prática ou de pensamento termina topando com o caráter de forma que ela necessariamente possui, e portanto acaba em um juízo estético.

Se não há obra que, embora não explicitamente artística, não seja forma, o próprio ato com que se aprecia e avalia como obra faz com que ela seja avaliada e apreciada como forma: a avaliação estética coincide com a apreciação específica sem porém identificar-se com ela. Considerar o valor prático e especulativo de uma obra moral ou de pensamento significa também considerar o valor estético, porque significa reconhecer que só com um esforço de invenção e produção foi possível chegar a realizar a obra, i. é, só como forma ela é e pode ser obra, e precisamente obra moral e de pensamento. Eis por que, justamente enquanto se capta o singular valor moral ou especulativo realizado por tais obras, muitas vezes se fica parado contemplativamente diante delas: o valor teorético ou prático dessas obras não se me revela a não ser que eu veja, *ao mesmo tempo*, o seu valor estético. Vê-las como obras significa também vê-las como formas e, portanto, contemplar sua beleza e gozar com tal contemplação. Eis um caso em que o belo coincide cada vez com o bem e com o verdadeiro sem porém anular-se com isso, e em que o bem e o verdadeiro se manifestam como beleza sem porém com isso reduzir-se a ela. Não existe confusão de valores, e pode-se falar de beleza *do* bem e *do* verdadeiro, ou, melhor, de bondade e verdade *como* beleza, i. é, pode-se estender a arte a toda atividade e a beleza a toda obra, sem com isso cair no esteticismo.

Nessa formatividade comum a todos os aspectos da vida espiritual reside o lado necessariamente "artístico" de toda operação humana. E isso não obriga a afirmar que todo o espírito seja simplesmente arte, como também impõe que a arte propriamente dita tenha garantida a possibilidade de não se confundir com as outras atividades e instituir-se como operação autônoma e específica. E o princípio dessa autonomia e especificação deve ser procurado e definido cuidadosamente, com a consciência de que justamente porque a arte não poderia nunca surgir se toda a vida espiritual já não a preparasse com sua comum formatividade, justamente por isso a arte deve ser procurada em uma esfera em que essa formatividade possa adquirir um caráter determinado e distinto, com uma especificação própria e uma insuprimível autonomia.

4. Especificação e concentração das atividades humanas em toda operação. O problema da autonomia e especificação da arte não pode ser enfrentado sem aludir-se, ao menos sumariamente, ao maior e mais complexo problema da unidade e distinção das atividades humanas. Se a arte se determina especificando a formatividade comum a toda a vida espiritual, existe aí um princípio de *distinção* entre as atividades, pelo qual ela é *uma* atividade distinta, e sua operação *não* é a da ciência nem da filosofia ou da moral. Se a formatividade, cuja especificação dá lugar à arte, é inerente a toda a vida espiritual, existe um princípio de *unidade* entre as atividades, e graças a este toda operação, seja qual for a atividade que aí se especifica, envolve todavia o exercício de *todas* as outras.

Se não é possível exercer as atividades humanas a não ser mediante operações, estas operações por sua vez não podem ser definidas a não ser com um ato que ao mesmo tempo liga e desliga as atividades. Toda operação humana é sempre *ou* especulativa *ou* prática *ou* formativa mas, seja qual for a sua especificação, é sempre ao mesmo tempo *tanto* pensamento *como* moralidade *e* formatividade. Uma operação não se determina a não ser especificando uma atividade *entre* as outras, mas não pode fazê-lo a não ser concentrando em si todas as outras *simultaneamente*. Em toda operação existe, ao mesmo tempo, *especificação* de *uma* atividade e *concentração* de *todas* as atividades: esta é a estrutura do operar, em que especificação e concentração das atividades vão pari passu, de tal sorte que uma não pode andar sem a outra.

A especificação das atividades não implica de modo algum uma originária "distinção" entre elas, nem sua concentração se limita a ser uma "com-presença" na vida espiritual. A especificação consiste no acentuar uma atividade a ponto de torná-la *predominante* sobre as outras e *intencional* em uma operação. As atividades remanescentes se subordinam àquela que desse modo se especificou e conspiram em sua intenção. Mas mesmo que assim renunciem a concretizar-se em uma operação específica, nem por isso deixam de agir segundo a própria natureza. Ao contrário, embora *subordinadas*, são *constitutivas* da atividade especificada, e esta, por sua vez, justamente enquanto operação específica, não pode prescindir de sua contribuição. Nenhuma das atividades humanas consegue especificar-se em uma operação sem a conspiração, a contribuição, o apoio e o controle de todas as outras, cada uma das quais, no mesmo ato de subordinar-se a ela, continua todavia agindo em seu caráter próprio: não se pode pensar sem ao mesmo tempo agir e formar, nem agir sem ao mesmo tempo pensar e formar, nem formar sem ao mesmo tempo pensar e agir. Conforme a posição que assumem dentro de uma determinada operação, as atividades humanas se fazem portanto, a cada vez, específicas ou comuns, predominantes ou subordinadas, intencionais ou constitutivas.

A necessidade da concentração de todas as atividades em uma operação específica é garantida pela unitotalidade da pessoa, e esta, como autora da própria operação, coloca-se nela por inteiro, com todas as suas possibilidades e atitudes próprias. Por outro lado, se o exercício de uma atividade exige que ela se especifique em uma operação, isto não é possível sem um ato da pessoa que imprime ativamente a toda a sua espiritualidade própria uma direção especificante, vendo nisso uma tarefa a cumprir. Só uma filosofia da pessoa tem condições para resolver o problema da unidade e distinção das atividades, por explicar, com base na indivisibilidade e na iniciativa da pessoa, como é que toda operação exige sempre simultaneamente a especificação de uma atividade e a concentração de todas as outras. Se o operar fosse do espírito absoluto, não haveria motivo para distinção entre as atividades, e todas se reduziriam a uma.

5. A arte como formatividade pura, específica e intencional. Eis o motivo pelo qual a formatividade, embora se estenda a toda a vida espiritual, pode-se especificar em uma operação intencional e dar assim lugar à arte propriamente dita.

Toda operação humana é sempre formativa, e até mesmo uma obra de pensamento e uma obra prática exigem o exercício da formatividade. Um ato virtuoso deve ser inventado como algo exigido pela lei moral em uma determinada circunstância, e deve ser executado e realizado com um movimento que ao mesmo tempo invente o melhor modo para efetivá-lo. Ao se colocar e resolver um problema, ao deduzir de um princípio as conseqüências, ao efetuar uma demonstração qualquer, ao encadear raciocínios em um todo sistemático, é preciso realizar e executar movimentos de pensamento, e com o ato de invenção descobrir aqueles que a razão impõe no caso determinado, e formular expressamente os pensamentos. Tanto o pensamento como a ação, portanto, exigem força produtiva e capacidade inventiva, pois as operações especulativas e práticas são constituídas por uma atividade formativa que no campo específico executa e produz as obras ao mesmo tempo em que inventa o modo como se devem fazer.

Mas na arte essa formatividade, que investe toda a vida espiritual e possibilita o exercício das outras operações específicas, se especifica por sua vez, acentua-se no predomínio que subordina a si todas as outras atividades, assume uma tendência autônoma, rumo independente, direção diferente, e, ao invés de apoiar as outras atividades no exercício das respectivas operações, mantém-se por si mesma, fazendo-se intencional e fim em si mesma. Na arte a pessoa não se acha necessitada para formar, no sentido de pensar e agir, mas forma unicamente por formar, e pensa e age para formar e poder formar. Nas obras especulativas e práticas o formar é subordinado e constitutivo, porque nestas se forma para pensar e agir, e é necessário formar para poder pensar e agir; já na obra de arte, porém, o formar é intencional e predominante, porque nela se forma por formar, e o pensamento e o ato se acham subordinados ao fim específico da formação. Se toda operação é sempre *formativa*, no sentido de não poder ser ela mesma sem o formar, e não se pode pensar ou agir a não ser formando, já a operação artística é *formação*, no sentido de se propor intencionalmente formar, e nela o pensar e o agir intervêm exclusivamente para lhe possibilitar ser exclusivamente formação. A operação artística é um processo de invenção e produção, exercido não para realizar obras especulativas ou práticas ou sejam lá quais forem, mas só por si mesmo: formar por formar, formar perseguindo somente a forma por si mesma: *a arte é pura formatividade.*

Certamente, essa "intencionalidade" nada tem a ver com a vontade prática, pois não basta querer fazer arte para efetivamente fazê-la, nem se pode propriamente dizer que para poder fazer arte seja necessário querer fazê-la. Naturalmente, como se trata de um ato de iniciativa da pessoa, também o querer se acha aqui envolvido. Mas é um ato profundo e total, que tem ressonâncias não só no campo moral, mas em toda a vida espiritual humana. É um ato pelo qual toda a vida do artista se coloca sob o sinal da formatividade: pensamentos, reflexões, atos, costumes, aspirações, afetos, numa palavra todos os infinitos aspectos de sua experiência assumem uma direção formativa, perseguem um intuito formativo, adquirem capacidade formativa: o artista pensa, sente, vê, age através de formas. Sobre "vontade de arte" só se pode portanto falar no sentido que, tendo o artista impresso em sua espiritualidade uma direção formativa, todos os seus atos passam a orientar-se para aquele fim que é próprio da arte: a pura formatividade, a busca da forma pela forma, o formar por formar.

6. Intervenção das outras atividades na operação artística: pensamento e moralidade na arte. Mas o ato com o qual na operação artística a formatividade se especificou implica que nela intervenham também todas as outras atividades. Tal como nas obras especulativas e práticas se precisa de formas para pensar e agir, e é necessário que haja formas para poder pensar e agir, assim também o artista não só pensa e age unicamente para formar, mas para poder realizar uma forma é obrigado a pensar e agir. O formar, tal como exigido pelo pensar e pelo agir, não consegue assim se formar puro a não ser que seja sustentado, ou melhor, constituído pelo pensamento e pela moralidade que, apesar de subordinados aos fins da formação, não deixam todavia de agir em seu caráter próprio. Em suma, a operação artística, justamente, por ser o que é, pura formatividade, exige tanto o pensamento como a moralidade, e os abrange como constitutivos próprios, sem os quais não poderia existir, e os inclui como puro pensamento e pura moralidade, não como resolvidos na mesma formação em ato, o que seria como que dissolvê-los, e com isso seriam irreconhecíveis em sua função própria.

A arte é constituída pelo pensamento porque a pura formatividade só consegue efetivar a própria específica operação quando mantida e controlada pelo vigilante exercício do pensamento crítico. Sem a intervenção do pensamento, a produção da obra de arte nem mesmo seria possível porque, se é verdade que o que norteia o processo de produção não pode ser, na arte, senão a intenção formativa e, portanto, o único critério de juízo é a própria obra a fazer, todavia aquilo que dá coesão e confronta as diversas tentativas, que julga acerca dos resultados separando o sucesso do fracasso, que põe à prova as possibilidades que se vão escolhendo e as verifica comensurando-as com a intenção formativa, que predispõe o efeito em conformidade com as exigências da obra que, a cada momento, compara o já feito com o que ainda resta a fazer e o que se deve ainda fazer com o já feito, que avalia onde é preciso cancelar e como corrigir e o que se deve substituir, é sempre o pensamento, e o pensamento em sua função mais lídima e genuína, que é o juízo crítico. O artista é o primeiro crítico de si mesmo e não seria capaz de dar um só passo no processo de formação da obra de arte se não submetesse o próprio trabalho à avaliação do pensamento crítico, exercido não nas pausas da formação, mas precisamente no interior dela mesma e durante o seu curso.

Ninguém jamais pensou em contestar o exercício dessa crítica interna à formação da obra de arte, tão clara se mostra segundo o testemunho de todos os artistas. Antes, já se pensou em poder reduzi-la à própria figuração em ato, como se se tratasse das inflexões que a figuração assume no próprio exercício independente do pensamento. Mas, olhando bem as coisas, trata-se de juízo crítico e, por conseguinte, de pensamento na mais legítima acepção do termo, que justamente como pensamento é exercitado *dentro* da figuração possibilitando-a em sua autonomia. Decerto não se trata de pensamento que seja fim em si mesmo, feito intencional no exercício de uma meditação filosófica e de uma pesquisa científica, mas de pensamento subordinado à intenção formativa e regulado pelo critério da pura formatividade, e que não pode ter outro propósito a não ser o de dar o próprio *contributo* ao resultado da formação. Mas nunca deixa de ser pensamento, que não cessa de cumprir a própria função crítica, e que dá ao processo de formação a própria contribuição, em conformidade com a própria natureza e o próprio caráter.

Por outro lado, existe uma moralidade constitutiva da arte, no sentido de que na vida concreta da pessoa o ato de especificação da arte assume relevância prática, por encerrar a individuação de uma tarefa que se deve cumprir e o compromisso de a ela se dedicar do modo que o ato exige para chegar a bom termo. A moralidade não apenas acompanha, mas também constitui a operação artística, como de resto constitui qualquer outra operação específica, de tal sorte que a moralidade é uma condição necessária para a realização de qualquer valor, e todo valor enquanto realizado pela pessoa é também valor moral: A obra de arte implica, por conseguinte, um compromisso prático e uma decisão moral, a tal ponto que se faltar ao artista qualquer uma dessas condições, e não considerar a arte como uma tarefa a cumprir de modo devido, realiza, ao mesmo tempo que um desvalor artístico, igualmente um desvalor moral.

No compromisso moral de se dedicar a uma tarefa artística se acha contida a aceitação das regras e normas da formação como leis morais no pleno e verdadeiro sentido, regras que o artista deve observar porque se comprometeu com elas desde o princípio. Nem se deve afirmar que nesse caso a lei ética se resolve sem resíduo na lei estética, no sentido de não prescrever a não ser aquilo que faz o artista ser artista, ou seja, de lhe impor o fazer arte e nada mais. Pois se trata, na realidade, justamente do contrário, de leis poéticas que, no concreto e pessoal exercício da arte, se tornam leis éticas e se impregnam de sentido moral, assumindo o aspecto de regras que o artista não pode impunemente violar, não apenas porque deixaria de ser artista, mas também porque assim se comprometeria a tarefa a que ele se dedicou livremente e se trairia o compromisso que ele incialmente assumiu por responsabilidade própria.

7. *Dois problemas: o conteúdo e a matéria da arte.* A esta altura, porém, surgem dois problemas que, se não resolvidos, ameaçam comprometer toda a pesquisa, porque dizem respeito, um à presença de toda a vida espiritual dentro da operação artística, e o outro, à própria possibilidade de uma operação artística autônoma, que se governe por si mesma sem subordinar-se às metas de outras atividades.

Falando de uma intervenção constitutiva do pensamento e da moralidade na arte, referi-me, no fundo, àquele mínimo de pensamento e moralidade que a operação artística exige como tal, ou seja, àqueles determinados *atos* de pensamento e moralidade que o *exercício* da arte exige como condição necessária, embora não suficiente, para a realização de um valor artístico. Mas o pensamento e a moralidade são sempre pensamento concreto e moralidade concreta de uma pessoa única e irrepetível. São uma maneira pessoal de pensar e agir, uma determinada interpretação da realidade e uma determinada atitude diante da vida, uma irrepetível *Weltanschauung* e um singularíssimo *ethos*. E tanto faz que essa *Weltanschauung* permaneça como concepção inconsciente da realidade, mais vivida e sentida que raciocinada e pensada, ou se desenvolva em uma consciente e explícita filosofia, ou ainda que esse *ethos* resulte de uma incondicionada acentuação do costume tradicional ou da livre e original invenção de um estilo de vida. Trata-se, em suma, da vida da pessoa em sua totalidade, de sua espiritualidade determinada e concreta, de sua experiência única e insubstituível que, com base no princípio da concentração de todas as atividades na operação específica, devem inserir-se de certo modo na arte, de tal sorte que daí se ponha o problema do *conteúdo* da arte. Eis a questão: de que modo o pensamento e a moralidade, justamente no ato que, como atividade em função, constituem intrinsecamente a operação artística, se tornam, como espiritualidade pessoal e concreta, conteúdos da arte?

A arte é formatividade específica e intencional, como já disse. Mas é necessário agora estabelecer como é de fato possível essa especificação. E com efeito é bem razoável que surja alguma dúvida sobre a real possibilidade da especificação da formatividade em uma operação determinada e distinta. A formatividade comum a toda a vida espiritual é sempre constitutiva de uma operação determinada, e parece impossível que dela se desligue para se exercer por conta própria. Formar significa realizar obras determinadas e específicas, i. é, obras especulativas ou práticas ou sejam lá quais forem, de sorte que pelo visto não pode haver arte que não seja arte *de* uma atividade determinada nem forma que não seja o resultado de alguma operação específica. Nesse caso, haveria uma arte de pensar, uma arte de viver, uma arte de fabricar, e assim por diante. E as obras realizadas graças a todas essas artes seriam formas, como de resto acontece incontestavelmente, mas não existiria a arte propriamente dita, uma arte simplesmente arte, sem nenhum genitivo: a arte pela arte. Para que exista a arte, é necessário que a formatividade se possa especificar e que o formar não se preocupe mais com formar pensamentos, raciocínios, sistemas ou ações, virtudes, caracteres ou objetos úteis a algum fim preestabelecido, mas não forme a não ser a si mesmo, e que a forma seja tal não enquanto obra especulativa ou prática, mas só enquanto forma, que queira ser forma e nada mais que isso. À arte propriamente dita torna-se então necessária uma matéria a formar, na qual possa dar existência à forma. De outro modo, a pura formatividade seria mera abstração, sem corpo nem consistência, não poderia exercer-se como operação determinada, não se concretizaria em processos singulares de formação e não produziria obras reais e existentes. Naturalmente, essa matéria deve ser tal que não converta de novo a formatividade artística em formatividade comum e não dê novamente um genitivo à arte. Mas, uma vez formada, deve apresentar-se como forma pura, forma que é só forma. A formação pura, portanto, precisamente para se confirmar em sua autonomia e para garantir-se em sua própria possibilidade, deve definir uma matéria a formar, de tal sorte que assim se coloca o problema da *matéria* da arte.

CONTEÚDO E ESTILO

8. A espiritualidade pessoal como conteúdo da arte, como estilo ou modo de formar. Quero começar pelo problema do conteúdo. Certamente, o conteúdo da arte é a própria pessoa do artista, sua concreta experiência, sua vida interior, sua irrepetível espiritualidade, sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças e aspirações. Mas a pessoa do artista é o conteúdo da arte não no sentido de que esta precise ser em todos os casos tomada como objeto de uma figuração ou representação ou transfiguração, como se a arte fosse de per si expressão ou retrato ou imagem da pessoa do artista. Sem dúvida, existem formas de arte que programaticamente têm como intuito exprimir os sentimentos, traduzir a vida interior, cantar a humanidade tal qual se reflete em uma experiência pessoal. Mas tudo isso tem a ver com determinadas poéticas, com um programa artístico, e não com a própria essência da atividade artística.

Dizer que a espiritualidade viva do artista é o conteúdo da arte é o mesmo que dizer que quem faz arte é uma pessoa única e irrepetível, e esta, para formar sua obra, se vale de toda a sua experiência, do seu modo próprio de pensar, viver, sentir, do modo de interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida. E desse modo a "sua maneira de formar" é aquela única maneira que pode ter quem pensa, vive, sente daquela maneira, quem tem aquela visão do mundo e tem aquele jeito de viver. E se pensasse, vivesse, sentisse de outra maneira, formaria diversamente, não apenas no sentido de que, como é provável, figuraria outras coisas e escolheria outros temas, sobretudo no sentido de que teria um outro *modo* de formar. A obra de arte tem como conteúdo a pessoa do artista, não no sentido de tomá-la como seu objeto próprio, fazendo dela o seu "tema" ou assunto ou argumento, mas no sentido de que o "modo" como esta foi formada é o modo próprio de quem tem aquela determinada e irrepetível espiritualidade: entre a espiritualidade do artista e seu modo de formar existe um vínculo tão estreito e uma correspondência tão precisa, que um dos dois termos não pode subsistir sem o outro, e variar um significa necessariamente variar também o outro.

O problema, então, não é tanto o de perguntar como a pessoa é o contéudo da obra de arte, ou como na arte pode penetrar toda a vida espiritual do artista, mas antes, e sobretudo, o de perguntar como é que a espiritualidade do artista se torna, ela mesma, exercício e realidade artística. Através da obra de arte transparece toda a originalidade pessoal e espiritual do artista, denunciada, não primeiramente pelo assunto ou tema, mas pelo próprio modo, irrepetível e personalíssimo, que ele teve ao formá-la. Nesse modo de formar está presente *toda* a espiritualidade do artista, no sentido de que esta, uma vez que se colocou sob o signo da formatividade, *exige* o *seu* modo de formar, ou melhor, *se faz*, ela mesma, *esse* determinado modo de formar. Portanto, o modo de formar, o "estilo" envolve na arte toda a vida espiritual do artista, porque este no seu formar segue um modo singular e inconfundível, unicamente seu e não de outrem, que é o *seu* modo de formar, o modo que não pode ser senão seu, e que *é* a sua própria espiritualidade feita, toda ela, modo de formar: estilo.

9. Correspondência e identidade entre espírito e estilo. Há uma correspondência entre determinados estilos e determinadas formas de espiritualidade, entre certos modos de formar e certos modos de pensar, viver, sentir, e tal correspondência se pode constatar a posteriori, não só com respeito a um artista individual mas a inteiros períodos históricos: toda civilização tem seu estilo, todo artista tem seu modo de formar. Mas essa correspondência não deve induzir a se pensar em uma "dependência" ou "derivação", e muito menos em uma resultante automática ou mecânica, como se algumas formas de espiritualidade gerassem por si mesmas certos estilos, e o valor desses estilos consistisse no corresponder àquelas formas de espiritualidade. Com isso se cairia em um detestável conteudismo, em virtude do qual o estilo não vale como modo de formar, mas somente como modo de formar desse determinado espírito, de tal sorte que tudo dependeria da forma de espiritualidade que está em pauta.

Essa correspondência não se pode explicar a não ser com uma radical identidade: é uma relação profunda e substancial mediante a qual se pode afirmar que, na arte, uma determinada espiritualidade *é* o seu próprio estilo. O velho mote: "o estilo é o homem" encontra aqui a sua mais clara confirmação. Um estilo único e irrepetível não é outra coisa senão toda a espiritualidade e humanidade e experiência de uma pessoa que, tendo-se colocado sob o signo da formatividade, *se fez*, ela mesma, o seu modo de formar, tornou-se *este* muito particular modo de formar, que pode ser somente *seu*. A personalidade em sua totalidade, assumindo uma direção formativa, tornou-se uma carga de energia formante; imprimindo-se um rumo formativo, se torna atividade artisticamente operativa; fazendo-se vontade de arte, torna-se exercício e realidade de arte. Então a correspondência é o resultado dessa identidade: esse determinado estilo é próprio dessa determinada espiritualidade, é verdadeiramente seu, pertence-lhe como próprio, somente enquanto ela mesma *se tornou* modo de formar. Só então *esse* modo de formar é o *seu* modo de formar. A rigor, não se pode dizer que originariamente um estilo se conforma ou se adequaciona ou corresponda ou pertença a uma determinada espiritualidade, ou dela deriva ou depende. Porque se trata, ao invés, de identidade. E somente *depois* que uma determinada espiritualidade se fez estilo é que aparecerá que esse é o seu estilo, o modo de formar que lhe corresponde precisa e exclusivamente, e que não pode ser senão seu. E só então se poderá falar de correspondência e adequação e pertença. E a tal ponto o estilo corresponde à humanidade que lhe está subjacente, ou melhor, é a própria humanidade feita modo de formar, que uma conversão em toda a vida espiritual do artista traz consigo o impulso a novas buscas de estilo, assim como novas descobertas e originais achados no campo estilístico podem levar a uma conversão de toda a espiritualidade. Mudanças de gosto e de estilo caminham pari passu com mudanças da vida espiritual, de sorte que a vida espiritual *se faz* e *é*, no campo formativo, gosto e estilo, determinado modo de encarar a arte e determinado modo de fazer arte: vida que reclama a *sua* forma de arte, e arte que responde à *sua* forma de vida.

Por afinidade eletiva certas formas de espiritualidade se acham natural e particularmente "abertas" a certas formas de arte, assim que se pode dizer que uma determinada espiritualidade já possui, em certo sentido, o *seu* modo de formar, ou seja, uma vocação artística e um estilo conatural. Essa afirmação não contraria de modo algum a autonomia da esfera artística, como se aqui se confundissem as atividades e se pretendesse que um modo de fazer arte dependesse ou se originasse de um modo de pensar, viver, sentir. Porque essa abertura *só* se mostra se a espiritualidade em questão se coloca sob o sinal da formatividade, ou seja, somente se a esfera artística já está especificada. E um estilo, propriamente falando, *só* existe quando na concreta espiritualidade inventou o *seu* modo de formar, isto é, se tornou ela mesma esse seu modo de formar. Basta imprimir a uma determinada espiritualidade uma direção formativa, para ver como ela reage buscando um modo de formar consentâneo e conatural, e até mesmo tentando criar um para si. Mas só no artista acontece que uma espiritualidade encontra o estilo que lhe é próprio, justamente porque ela se torna o seu estilo. Quando uma concreta espiritualidade assume uma direção formativa, *tem* já potencialmente o seu estilo, porque já o *é* potencialmente. Basta que o encontre, e para encontrá-lo é mister que o procure e invente, e só depois de tê-lo encontrado saberá que é o seu, por ser ela mesma feita estilo.

Além disso, se essa correspondência se baseia na identidade, ela é ainda muito mais rica e complexa do que parece quando motivada por mera dependência ou produto mecânico. Com efeito, tendo assumido uma direção formativa, a própria espiritualidade se define em si no ato de se fazer estilo, energia formante, exercício artístico, ou porque o próprio esforço de representar e inventar o próprio modo de formar a convida a se precisar e a se esclarecer, ou porque o simples fato de formar e ter um estilo a modifica em seu caráter. Por isso, quando se diz que a personalidade do artista não é senão a sua personalidade artística, esquece-se que entre ambas se instaura um intercâmbio contínuo e profundo que, num artista, serve para iluminar tanto a vida como a arte, pois o seu próprio modo de formar contém e denuncia as complexas e ininterruptas reações de onde emergiu e em que se vai passo a passo definindo.

10. O gosto como "expectativa": personalidade, universalidade, historicidade do gosto. Quando determinada espiritualidade assume uma direção formativa, acontece que, antes de mais nada, ela reclama e exige um determinado modo de formar, e mais precisamente o *seu* modo de formar, o modo que ela, se tivesse condições para formar, adotaria por conta própria. Cria-se portanto uma espécie de expectativa, e nisto consiste, propriamente, aquilo que se costuma chamar de "gosto".

Mas este é um termo dos mais ambíguos pois alude simultaneamente a sentidos que podem parecer, e em parte são, diametralmente opostos. Gosto é, com efeito, tanto aquilo que uma pessoa tem como algo próprio, e pode variar de pessoa para pessoa e também de uma época para outra época, como aquilo que se gostaria de ver em todos por admirá-lo em alguém. Quando afirmo que uma obra me satisfaz, que é do meu gosto, quero me referir a uma certa conaturalidade que me dita determinadas preferências, sem com isso pretender discutir a respeito do valor artístico de outra obra de que não gosto. Quando digo a respeito de uma pessoa que tem gosto, quero referir-me a uma segurança de juízo que pretende ser universal, de tal sorte que considero seus juízos como exemplares, e classifico os outros juízos diferentes dele como de alguém que não tem gosto. No primeiro caso o gosto é algo pessoal, que exprime ordens de preferência; no segundo, algo universal, que permite emitir juízos acerca do belo e do feio.

A diferença é grande, mas os dois sentidos estão mais unidos do que talvez se imagine, pois na situação humana o universal só se torna acessível pessoalmente, de tal sorte que o gosto como capacidade de distinguir universalmente o belo do feio não pode ser exercido a não ser através do gosto como conaturalidade e preferência. Mas isso não deve ser tão inquietante assim, pois se é verdade, de um lado, que continuamente se corre o perigo de confundir com o feio aquilo que não satisfaz o próprio gosto, também é verdade, de outro lado, que esse perigo impõe que se procure conseguir um equilíbrio de juízo. E por isso, embora talvez não se goste de certas espécies de obras, se consiga, assim mesmo, apreciar-lhes o valor intrínseco, tentando classificar como arte aquele tanto de conaturalidade que baste para reconhecer o seu mérito. E de resto as proporções se restabelecem, embora sempre de modo precário, na própria comunicação e debate dos juízos, como se vê em tantas revisões de opinião que críticos ponderados e inteligentes mostram quando retificam julgamentos apressados, e pelas "descobertas" que, variando os gostos com a variação das épocas, novos pontos de vista e novas sensibilidades, se tornam possíveis, ao reivindicar o valor de obras que o gosto anterior rejeitava por falta de conaturalidade. Tudo isso se conforma com a essencial reivindicabilidade e contestabilidade dos juízos humanos, e não invalida de modo algum a solidez de juízos emitidos com conhecimento de causa. Pelo contrário, sugere de um lado a necessidade de uma revisão crítica e de cautela e, de outro, o convite a estender sempre mais a própria experiência tanto humana como artística. Pois se é verdade que a congenialidade favorece a compreensão, também não deixa de ser verdade que o conhecimento inspira o interesse, e assim é possível reduzir ao mínimo a clivagem entre os juízos de preferência e as declarações de valor. E quanto mais rica a humanidade do crítico, tanto mais amplo o âmbito de sua compreensão estética e, por conseguinte, o campo em que ele pode distinguir não somente aquilo que aprecia do que não aprecia, como também distinguir entre aquilo que vale e o que não vale.

Permanecendo de pé o convite à universalidade, é um fato que o gosto tem sua origem na particular natureza de uma espiritualidade concreta e determinada, que inclui todo um modo de interpretar a realidade e se posicionar perante a vida. Quando essa espiritualidade assume uma direção formativa, torna-se um particular modo de considerar a arte, espera-se da arte um determinado modo de formar. De sorte que a satisfação do gosto é sempre a resposta a uma expectativa mais ou menos consciente, que vai buscando nas obras de arte o modo de formar mais em consonância com a espiritualidade que dá origem a essa expectativa. Eis por que o gosto é sempre histórico, e varia com o variar dos tempos, pois no tempo variam as diversas formas de cultura e espiritualidade. O exercício do gosto segue aquelas secretas afinidades eletivas, ocultos parentescos, instintivas cogenialidades que alimentam, ou melhor, regulam toda a vida espiritual e ligam entre si, de modo sempre surpreendente e maravilhoso, as obras de diversos campos, ou artístico ou filosófico ou prático ou religioso ou político, mas de uma mesma época, com vínculos ocultos, mas nem por isso menos reais.

Certamente, isso não quer dizer que uma determinada espiritualidade gere por si mesma, espontânea ou automaticamente, o próprio estilo conatural: é mister que alguém o encontre, o realize, o invente. E só então, vendo-o e contemplando-o nas obras de arte, o espectador compreenderá que é o *seu*, congenial com seu modo de pensar, viver e sentir, e que ele o procurava e esperava inconscientemente, e agora que o encontra realizado, satisfaz sua expectativa e ao mesmo tempo a precisa, instituindo-a como gosto artístico, que sabe o que quer. O gosto por isso se define e se constitui apenas com base em longa e contínua familiaridade e freqüentação das obras de arte, pois a invenção e a realização de um estilo são tarefa do artista. Quem interpreta a vocação formal de uma forma de espiritualidade e civilização e a realiza em um determinado modo de formar é o artista. E este, mais que se adequar a um gosto já formado, se é um verdadeiro artista inova e cria também o gosto de uma época, ou seja, desperta para a tomada de consciência e leva à realização a indistinta e potencial exigência formativa do espírito da época. Eis o motivo pelo qual o artista vai sempre além do gosto de sua época, e pode-se afirmar que a arte vai por si mesma criando para si o próprio público.

11. O estilo como "modo de formar": estilo pessoal e estilo coletivo. Tendo-se colocado sob o sinal da formatividade, uma espiritualidade consegue então fazer-se, no artista, ela mesma modo de formar, ou seja, "estilo".

Também esse termo tem uma natureza bifronte: o estilo é com efeito o irrepetível e personalíssimo modo de formar de um autor que ele exprime numa ou em algumas ou em todas as suas obras; e estilo é também o modo de formar que estabelece um vínculo de parentesco entre as obras de autores diversos ou de várias épocas. No primeiro caso existe algo de pessoal e inimitável; no segundo, algo de suprapessoal e comum. Mas também aqui a antítese não é tão nítida como parece, pois em ambos os casos sempre se trata de "modo de formar", visto ora na personalidade da execução ora na comum inspiração de vários artistas, e esta última não só não exclui mas até implica e exige a primeira. Um modo de formar se torna comum sobretudo pela participação em uma mesma situação histórica e no ambiente cultural em que estão igualmente imersos os vários autores, por um lado ligados a seu tempo e, por outro, capazes de reagir livre e originalmente à sua época. De tal sorte que, assim como um semelhante modo de pensar, viver, sentir liga os espíritos de um determinado tempo, da mesma forma os vincula um modo semelhante de formar. Em segundo lugar, porque nenhum artista começa do nada, mas todos se formam entrando na escola de alguém, e pode ser que a escola de estilo estabeleça comunidades de espírito ou que, ao contrário, esta última determine a escolha de um mestre ao invés de outro, mas em todo o caso a imitação do modo de formar institui ou pressupõe certa comunhão ou afinidade de modo de pensar, viver, sentir, e estabelece uma continuidade de estilo entre mestre e discípulo. Em terceiro lugar, porque é uma característica intrínseca de toda realização a de estimular depois de si toda uma série de imitações mais ou menos inventivas e tornar-se princípio regulador de novas e derivadas formações, de sorte que um modo de formar pode por esse meio difundir-se ao ponto de aproximar autores das mais diversas procedências. E, enfim, porque um modo de formar contém em si um concreto desenvolvimento de possibilidades que podem ser desdobradas, continuadas ou interpretadas por muitas execuções individuais e diversas, que lhe traçam como que uma vida orgânica que vai desde o nascimento, passa pelo crescimento, e culmina na maturidade. Mas tudo isso se desenrola sempre através da livre e original inventividade de cada artista, que sabe buscar sua inspiração nas realizações já prontas, tornando-as férteis e sugestivas com o poder de seu olhar interpretante e formativo, de sorte que um estilo comum, antes de existir como resultado de uma comum inspiração, já atua nesta última como sugestão e norma, mas em todo o caso existe somente em cada execução particular, certamente inspirando-a e ditando-lhe o ritmo a partir de dentro, mas ao mesmo tempo nela se realizando e encontrando existência.

Sem dúvida, antes que uma espiritualidade consiga descobrir o seu estilo, ou, noutras palavras, se faça modo de formar, existe um processo longo e complicado de busca, em que predomina uma espécie de tensão entre a espiritualidade em busca do próprio estilo e o estilo que ela invoca e aspira a se tornar. Busca esta, trabalhosa e dura, que toma corpo somente na execução de cada obra individual, pois o estilo não existe em abstrato, mas é sempre o modo como as obras concretas se formam. O artista à procura do próprio estilo o tenta formando: eis as primeiras obras, em que o modo de formar não é ainda espiritualidade *que se fez* estilo, mas espiritualidade que *utiliza* um estilo herdado ou imitado, e então existe uma certa clivagem entre a espiritualidade e o modo de formar, pois a primeira é pobre e imatura e precisa de se definir melhor e esclarecer para poder aspirar a uma vocação formal, e nesse meio tempo se exercita em um estilo acolhido de fora, até o momento em que, tendo-se esclarecido no próprio caráter, irá buscar o seu próprio estilo e, melhor dizendo, os processos irão pari passu, em que a espiritualidade se esclarece a si mesma e em que ela define e realiza a própria vocação formal. E assim, de tentativa em tentativa, através de êxitos e fracassos, a procura avança rumo à descoberta, a menos que por intrínseca fraqueza e pobreza a espiritualidade não consiga definir-se e continue fluida, incerta e caótica, ou por exigüidade de espírito inventivo a vocação formal não consiga precisar-se melhor e permaneça na etapa de tentativa e busca. Pois a busca é coroada pelo sucesso apenas quando uma espiritualidade define ao mesmo tempo a si mesma e seu próprio estilo, ou seja, se define a si mesma *como* estilo. Só então se vê que esta espiritualidade só poderia ter aquele estilo e este estilo só poderia pertencer àquela espiritualidade, e as obras anteriores irão aparecer como ensaios, tentativas, esboços e rascunhos.

12. Diferença entre conteúdo e assunto; indiferença do conteúdo ou quanto ao conteúdo; conteúdo pré-artístico e conteúdo artístico. Dizer conteúdo de uma obra de arte, portanto, significa dizer caráter pessoal e espiritual do estilo, considerado como espiritualidade que se tornou totalmente modo de formar. O conteúdo, então, é algo diferente daquilo que se costuma denominar tema, argumento ou "assunto", pois a obra não precisa, a rigor, procurar o próprio conteúdo em um argumento ou tema, quando o estilo é já espiritualidade concreta que se tornou energia formante ou, como diz um grande escritor, que consagrou a vida inteira a procurar e definir o próprio estilo, o estilo "já é por si mesmo um modo absoluto de ver as coisas". Tanto é verdade que enquanto não existe arte sem estilo, sem conteúdo, pode muito bem existir arte sem "assunto" evidente. E de resto o modo de tratar o assunto está implícito no próprio modo de formar, de sorte que, também sob esse aspecto, tudo depende, mais uma vez, do estilo.

Há casos em que o artista participa de tal modo no próprio tema que aborda, que se pode dizer que o determinou com base no conteúdo e este se lhe impôs por sua própria espiritualidade. E então a abordagem do argumento quer ser adequada ao tema, e o autor coloca todo o cuidado para tentar efetivar a adequação do melhor modo possível. Há também casos em que o assunto é absolutamente independente do conteúdo, e é tomado como mero pretexto para a formação de uma obra, e o artista participa tão pouco nesse assunto que se preocupa bem pouco quanto a conseguir que a abordagem seja adequada ao argumento. E existem mesmo obras destituídas de todo de qualquer assunto evidente, e que se mantêm de pé somente graças à força do estilo e erigiram o próprio estilo em tema próprio. Mas essas diferenças são, no fundo, precisamente diferenças de estilo, porque é sempre o modo muito pessoal de formar que no primeiro caso exige indissolubilidade de conteúdo e tema e impõe que se procure a forma mais adequada de abordar o assunto e, no segundo caso, implica uma completa indiferença pelo tema, que deve por isso ser tratado como simples pretexto, e, no terceiro caso, exige não ser perturbado pela presença de nenhum tema evidente. Se assim não fosse, não se teria nenhum critério para a leitura, e se correria o risco de menoscabar uma obra cujo assunto não é mais que pretexto, pelo fato unicamente de a abordagem não se adequar ao argumento, o que seria grave sinal de insensibilidade estética, ou, falta não menos grave embora freqüente, de julgar irrelevante a maior ou menor adequação ao assunto nas obras em que o artista quis manifestar sua participação no tema. Pelo contrário, em virtude de seu estilo a própria obra declara por si mesma o modo como exige ser lida, e a abordagem do assunto deve ser julgada com base no modo de formar, que implica ora a necessidade de uma abordagem adequada ora a indiferença ante o tema ora até a ausência de qualquer tema. Em todo caso, sempre há conteúdo se há estilo, porque se pode dizer que o estilo *é* o próprio conteúdo, isto é, a espiritualidade que aí se faz modo de formar. Depende só do estilo se uma obra é alimentada por uma profunda meditação filosófica ou apoiada por vigoroso exercício de pensamento ou inspirada em alguma intensa experiência religiosa ou marcada por uma robusta vida moral ou pervadida por inequívocas preocupações políticas, ou então não "diz" nada. Todas essas diferenças são diferenças de estilo, sempre que por estilo se entenda uma espiritualidade feita modo de formar. A tal ponto que a menor diferença de estilo indica toda uma diferença de espiritualidade, de modo de pensar, viver, sentir, de interpretação da realidade e de atitude em face da vida, de *Weltanschauung* e de *ethos*.

Assim, quando se fala de indiferença *do* conteúdo, para dizer que tudo poder tornar-se conteúdo artístico, e se precisa que isto não implica que na arte haja indiferença *pelo* conteúdo, porque sempre importa ao artista o seu conteúdo, uma vez que o escolheu, está se fazendo referência ou ao tema ou ao conteúdo no sentido próprio, ou seja, ao estilo. Mas em ambos os casos, olhando bem as coisas, a questão nem chega a se pôr, porque, no que diz respeito ao tema, o modo de escolhê-lo e tratá-lo está implícito no estilo, e no que tange ao conteúdo, tudo depende do fato de que a vocação formal de uma determinada espiritualidade consiga ou não realizar-se como estilo.

E quanto à afirmação da inseparabilidade entre forma e conteúdo, pode-se dizer que ela não é mais necessária, quando se diz que o estilo é a própria espiritualidade do artista feita modo de formar. Insistir em tal inseparabilidade só teria sentido para opô-la a uma artificial distinção entre "conteúdo pré-artístico" e "conteúdo artístico", e para destacar o óbvio absurdo de uma passagem do primeiro para o segundo, pois isto é na realidade um processo em que uma espiritualidade vai definindo e realizando a própria vocação formal e tornando-se modo de formar. Mas se insistir nessa inseparabilidade significa referir-se apenas ao momento da descoberta do estilo e limitar a busca precedente ao campo da biografia e da psicologia, deve-se então recordar que todo resultado é sempre inseparável do processo de busca que nele culmina e se encerra, e que portanto se pode bem falar de um conteúdo em busca da própria forma, de vocação formal do espírito, de espiritualidade no ato de se fazer modo de formar, sem com isso pretender estabelecer uma distinção entre conteúdos, entre os que podem e os que não podem tornar-se artísticos. E que se pode também falar de gênese do estilo sem com isso pretender que se possa separar o conteúdo da forma e a espiritualidade do seu estilo, mas ao invés reconfirmando com maior vigor a sua inseparabilidade, no sentido de que quando uma espiritualidade encontrou o próprio estilo, ela *é* justamente esse estilo.

13. Significado da presença do sentimento na arte. Se é mister procurar o conteúdo no próprio estilo, assim como se disse, não se pode afirmar que a arte tenha como conteúdo um sentimento do qual seja expressão. A arte, com efeito, embora seja pura formatividade, não tem propriamente uma função expressiva. O que lhe é específico não é exprimir um sentimento, mas formar por formar, ou, noutras palavras, perseguir a forma por si mesma. Não que a arte não tenha *também* um caráter expressivo, mas este lhe é inerente ao mesmo título que a qualquer outra operação espiritual.

Com efeito, em toda operação humana sempre está presente o sentimento que, vendo bem as coisas, não é senão o caráter de envolvimento pessoal que o próprio atuar humano enquanto tal possui. A pessoa individual que opera é sempre toda envolvida no seu agir, e portanto o resultado não lhe é indiferente. Antes pelo contrário, ela reage ao andamento da operação que, por isso mesmo, adquire um colorido sentimental, e culmina em obras que levam sempre como traço inconfundível a expressão da vida sentimental do seu autor, quer se trate de obras práticas ou de pensamento ou de arte. Todas as operações humanas são portanto sempre expressivas. Por isso também a arte é sempre expressão de sentimento. Ou melhor, pode-se também afirmar que se não o fosse nem seria tampouco arte, pois lhe faltaria aquele caráter de humanidade total que é indispensável condição para o bom êxito de toda obra humana, artística ou não artística. Mas não o é de modo intencional e privilegiado, pois a intencionalidade e o privilégio da arte são a formação exercitada em vista da forma por si mesma.

Sem dúvida, o sentimento, enquanto acompanha toda operação humana, é constitutivo também da operação artística, ao mesmo título que lhe são também constitutivos o pensamento e a moralidade. Mas então o sentimento ganha uma tonalidade especial, como é também particular a inflexão que ganham na operação artística o pensar e o agir. E será, como justamente já se disse, alegria por criar, amor pela beleza, paixão pela arte. E decerto, assim como o pensamento e a moralidade do artista, enquanto constituem sua espiritualidade determinada, penetram na arte, da mesma forma aí também penetra o sentimento, ao mesmo título. Mas trata-se então de toda a espiritualidade do artista que, como modo todo pessoal de pensar, viver, sentir, se faz, ela mesma, modo de formar. E certamente, ainda, pode haver uma arte lírica que tenha como explícito propósito exprimir sentimentos. Mas então se trata do programa de arte de determinadas poéticas, e já não estamos mais no terreno puramente especulativo da estética, que se propõe dar um "conceito" da arte, e não de preferir uma poética às outras.

Quero frisar o seguinte ponto: não é necessário que haja uma condensação lírica e um ato de contemplação para explicar como toda a vida espiritual penetra na obra, tornando-se o seu conteúdo, pois tudo entra diretamente na arte, pensamento e vida moral, filosofia e aspiração religiosa, cultura, paixões, sentimentos, e crenças e lutas políticas, mas sempre e apenas como espiritualidade pessoal que se faz estilo. Há obras que não expressam nada e nada dizem, mas o seu estilo é eloqüentíssimo, por ser a própria espiritualidade de seu autor. Dir-se-á que justamente nesse sentido a arte é expressiva, e o sentimento está ali presente, enquanto se resolveu completamente na forma. Mas nesse caso não se vê por que seria necessário afirmar que apenas através do sentimento a vida espiritual pode penetrar na arte, e que apenas mediante uma condensação lírica ela se pode traduzir em imagens. Nem por que a vida espiritual, em toda a infinita riqueza de seus aspectos, chega a se fazer ela mesma e totalmente estilo e modo de formar. E assim até o mais estilizado arabesco, a mais fria arquitetura e o mais sofisticado contraponto, que não exprimem de per si nenhum sentimento, e não têm com certeza um caráter lírico, contêm, sob a forma de estilo, toda uma civilização, todo um modo de interpretar o mundo e de se posicionar diante da vida, todo um modo de pensar, viver, sentir, toda uma espiritualidade coletiva e pessoal na infinita riqueza dos seus aspectos.

14. Historicidade e autonomia da arte; nem formalismo nem conteudismo; "correspondências" entre formas de arte e formas de espiritualidade. Parece-me este o único modo com que se pode, de um lado, ver encerrada na obra de arte a infinita riqueza da espiritualidade do artista, sem ficar com isso comprometida, em um pesado conteudismo, a autonomia da arte e, do outro, concentrar a atenção no estilo, sem que com isso tenha de se encerrar em uma consideração dos meros valores estilísticos, segundo a pretensão de um árido formalismo. Deste modo, com efeito, tanto o conteudismo como o formalismo deveriam ser postos de lado: o formalismo, porque se reconheceu que a espiritualidade de artista se acha presente na obra não como sentimento que condensa liricamente toda a vida espiritual, pois nesse caso o conteúdo seria, como motivo inspirador, ainda assunto ou tema, mas somente como estilo e modo de formar; o conteudismo, porque se reconheceu que o estilo, sendo a própria espiritualidade do artista que se fez modo pessoal de formar, contém toda a vida espiritual do autor e toda a vida e civilização do seu tempo como nele se reflete. O conteúdo da obra de arte sai assim do restrito e apertado círculo de seu "motivo" ou "assunto", para se estender a toda a humanidade do artista e a toda a cultura de sua época, e isto não obstante o valor da obra de arte é captado unicamente no seu estilo, naquilo que garante o seu ser arte e não outra coisa.

Fazendo a humanidade e a espiritualidade da arte residir no estilo assim compreendido, podem-se utilmente estudar as correspondências entre determinados estilos e determinadas espiritualidades, entre certos modos de formar e certas formas de civilização; pode-se ver como a arte se alimenta de toda a civilização de sua época, refletida na irrepetível reação pessoal do artista, e nela se acham atualmente presentes os modos de pensar, viver, sentir, de toda uma era, a interpretação da realidade, o modo de se posicionar diante da vida, os ideais e as tradições e as esperanças e lutas de um período histórico. Pode-se também investigar como a diversas formas de filosofia, de religião e costume, de organização social e política correspondem diversas formas de arte, no sentido que variando essas formas modificam-se, na arte, os modos de formar. E tudo isso pode ocorrer sem temer que assim fique comprometida a autonomia da arte e se caia em um estéril conteudismo, contanto que não se esqueça, antes de tudo, que só depois que o genial artista, interpretando o espírito da época e realizando sua vocação formal, fez com que a própria espiritualidade, rica em ressonâncias históricas e ambientais, se tornasse ela mesma um singularíssimo modo de formar, só então se tornam evidentes as correspondências entre o estilo assim encontrado e o espírito individual do artista e coletivo de sua era, porque a correspondência entre um espírito e *seu* estilo só aparece *se* e *quando* esse espírito se fez totalmente modo de formar. E, além disso, que a espiritualidade do artista se define como espiritualidade, com seus irrepetíveis traços característicos e a própria singularíssima natureza, só enquanto e na medida em que se define como estilo e modo de formar. Somente assim se podem estudar essas correspondências e ver na arte o reflexo do espírito de uma época. E desse modo é inclusive possível abordar a arte como documento de uma época, contanto que essa documentação não seja vista nos temas ou nos argumentos como tais, isolados da obra em que vivem, pois então as obras falhas seriam ainda mais significativas, mas unicamente no estilo, de sorte que a parte da arte se chegue a reconstruir a espiritualidade do artista e de sua era prestando só atenção à qualidade irrepetível do modo de formar que aí se realiza.

Por outro lado, a abordagem do estilo não deve limitar-se aos meros valores formais sem ver nele um caráter histórico e espiritual, pois o estilo é tal somente se é o modo de formar *próprio* de uma determinada espiritualidade, ou melhor, se *é* uma espiritualidade que se fez modo de formar. Limitar-se a considerar apenas os valores formais significa separar o formar de seu ineliminável caráter de personalidade, o que seria como que separar o estilo de si mesmo. Mas, sendo isso naturalmente impossível, essa maneira de encarar o estilo terminaria por enrijecê-lo, não mais o vendo como "modo de formar", como energia formadora e atividade operativa, mas como mera forma separada do processo que nela se encerra. No entanto, abordar o estilo como humanidade que se fez modo de formar significa vê-lo, não somente em seu caráter pessoal e espiritual, mas também no seu aspecto dinâmico e operativo, e pressupor em seu descobrimento todo um processo de pesquisa, em que uma espiritualidade se mostra no ato de se fazer modo de formar, pesquisa esta que o formalismo reservaria ao campo, considerado irrelevante, da biografia e da psicologia.

A MATÉRIA DA ARTE

15. A matéria da arte como matéria física. É chegado o momento de abordar, assim, o segundo problema: o da matéria da arte. Ora, não se pode procurar essa matéria no campo de outras atividades espirituais, porque de outra maneira a formatividade estaria subordinada a fins não artísticos e serviria apenas para possibilitar o sucesso de outras operações. Não se teria aqui "arte" sem mais, e sim, ainda, arte com genitivo. Sem dúvida, pode-se pensar na possibilidade de obter um efeito propriamente artístico de outras operações, como no caso de a experiência moral ou a experiência teórica se tornarem a "matéria" de uma intenção exclusivamente artística, e de se querer fazer da própria vida ou do próprio pensamento *apenas* uma obra de arte. Mas nesse caso não se tem propriamente arte. Com efeito, como a formatividade se exerce no campo específico de outras atividades, sem todavia subordinar-se às suas leis e intenções, mas antes sobrepondo-se a elas com o próprio intuito exclusivamente formativo, tem-se uma indubitável corrupção da atividade especificada e se cai no estetismo. Não que se viva e pense conforme a arte de viver e a arte de pensar, mas vive-se e pensa-se como se se tratasse de realizar não um valor moral ou especulativo, mas apenas um valor artístico. É bem verdade que todo sucesso obtido na atividade moral ou especulativa é também a realização de um valor estético, enquanto a obra respectiva é uma forma. Mas na perspectiva esteticista aquilo que se deseja não é que a obra moral ou especulativa saia tão bem que seja *também* um valor estético, mas que aquela que deveria ser uma obra prática ou de pensamento seja *apenas* um valor artístico, o que significa confundir os planos das atividades e corrompê-las em sua natureza.

À formatividade que deseje ser pura e especificar-se na arte não resta portanto outra matéria a adotar senão a matéria propriamente dita: matéria pura e autêntica, isto é, matéria física e resistente, porque só assim a forma será verdadeiramente forma e somente forma. A operação artística não pode ser pura formatividade a não ser que seja formação de matéria física, de tal sorte que se pode afirmar que a exteriorização física é um aspecto necessário e constitutivo da arte, e não apenas algo de inessencial e de acréscimo, como se dissesse respeito unicamente à comunicação. Pois a obra não pode existir a não ser como objeto físico e material. Essa exteriorização física, aliás, não é somente a acentuação do aspecto executivo e realizativo que é inerente a todo formar também noutras operações espirituais. Mas é essencial à própria operação artística, pois a formatividade só consegue ser pura, ou seja, formar formas que não sejam senão formas e que exijam ser consideradas apenas como formas, se é formação de uma matéria física, dado que somente a matéria física, uma vez formada, é, ela mesma, forma e somente forma. Somente a exteriorização física tem portanto condição não só de garantir a real possibilidade de um processo de formação pura, mas também de distinguir radicalmente a formatividade artística daquela que se dá nas outras operações espirituais. Com efeito, enquanto nas outras operações espirituais, tratando-se de realizar conteúdos, como pensamentos, raciocínios, ações, caracteres, instrumentos, se efetuam obras que como tais são *também* formas, já na operação artística, por se tratar de formar uma matéria física para nela fazer existir a própria forma, efetuam-se obras que são *apenas* formas, ou seja, obras de arte: não obras que são formas enquanto obras, mas obras que são obras enquanto formas.

Por esse motivo, só algo que tenha realidade física e existência material pode esperar ser forma pura, ser apenas forma e não outra coisa, a saber: obra de arte. Fazer uma obra de arte, i. é, uma forma que não seja senão forma, significa fazer um objeto físico e material, como de resto se vê pelo fato de que não há arte que não se exercite adotando uma matéria física, como as palavras, que além de som são também sentido, os sons, as cores, o mármore e as pedras, e o próprio corpo humano, como ocorre na mímica ou na dança.

16. Diferença entre as artes pela diversidade da matéria: infinidade das artes e instabilidade de suas fronteiras. Conforme a matéria utilizada, pode-se estabelecer uma distinção entre as diversas artes: massas de matéria pesada no espaço, na arquitetura e na escultura; cores em uma superfície, na pintura; sucessão temporal de sons, na música; palavras, na poesia; gestos do corpo humano, na dança. E, nesse elenco, as matérias descritas devem ser consideradas já carregadas de leis, usos e intenções de todo o gênero. E talvez seja este o critério melhor para uma distinção como esta contanto que se considerem as matérias no ato em que são utilizados e portanto já contêm uma vocação formal. Todos os outros critérios, como os que servem para distinguir as artes semânticas e assemânticas, representativas e não representativas, espaciais e temporais, automáticas e formativas, se embaraçam em dificuldades insuperáveis.

Mas embora se possam estudar, utilmente, os diversos problemas que envolvem as artes em vista da diferença da matéria, não é possível deduzir e fixar o número completo das artes e fazer um "sistema das belas artes". A escolha de uma matéria se acha implícita no próprio definir-se de uma intenção formativa, e portanto no exercício operativo da formatividade pura. Assim, por ser infinito e imprevisível o exercício de uma vontade de arte e a direção de cada intenção formativa, infinito é também o número das matérias que a arte pode livremente utilizar e tratar como quiser. Sem dúvida, uma vez que se tenha definido um tipo de intenções formativas e se tenha determinado uma arte como tal, pode-se excluir nesta a possibilidade de utilizar certas matérias, imprópria para aquela espécie de intenção formativa. Mas não é possível, a priori, excluir que uma determinada matéria possa ser utilizada por uma arte qualquer. O número das artes é potencialmente infinito. Quem poderá dizer que formas de arte o homem ainda encontrará além das já tradicionais? De resto, já existem, além das artes maiores, outras formas de arte, outros campos em que uma intenção formativa se consolida na escolha de determinadas matérias como, por exemplo, a cerâmica e a porcelana, a ourivesaria e arte do cinzel, a arte mobiliária e decorativa, a tapeçaria, a jardinagem e as arquiteturas d'água, a cenografia, a fotografia artística, a mímica e a pantomima, o cinema e assim por diante. Em todos esses campos, o artesanato, o intuito modestamente decorativo e o fim industrial podem às vezes prevalecer, mas nela também existem manifestações de arte autêntica e pura, e até de grande arte.

Além disso, as fronteiras entre as diversas artes são instáveis e incertas, de sorte que também sob esse aspecto é impossível um "sistema das artes". Existem conúbios felizes entre artes diversas, cada uma das quais, para se unir às outras, tirou de si mesma possibilidades novas e originais, procurando e inventando a própria adaptação, como poesia e música no canto, música e teatro no melodrama, dança, mímica e música no balé, ou como certas sínteses indivisíveis de arquitetura, escultura e pintura. E entre as artes se estabelece por vezes uma emulação que tende a empregar, quando se aborda a matéria de uma arte, percepções e efeitos próprios à manipulação da matéria de outras. Deste modo se pode falar, e não só metaforicamente, de tendências arquitetônicas de certas composições musicais, de poesias em que a palavra se despoja tão vigorosamente de seu sentido, para acentuar ao contrário o próprio som, que chega a emular a música, de prosas que parecem rivalizar com a pintura, tão singular é sua finalidade pictórica, de pinturas que tomam de empréstimo da escultura modos de formar e representar, etc., tudo na tentativa de adequar a matéria própria de uma arte à linguagem de uma arte diferente, atestando uma influência recíproca entre artes, e até que ponto são incertas as fronteiras que as dividem.

Nem por isso é legítimo, por não se poder definir claramente as fronteiras das artes e no intuito de mantê-las bem separadas e distintas, cair no outro extremo, reduzindo-as todas a uma só. Já se observou que atribuir a uma determinada arte preeminência sobre as outras, como se esta de modo mais cabal realizasse a própria essência da arte, leva a procurar nas outras os traços que mais se aproximam dessa, o que de novo se traduz na óbvia obrigação de mostrar como toda arte é tal na medida em que é, simplesmente, "arte". Mas também não convém negligenciar a diferença entre as artes, com base no princípio de que a arte é una e indivisível, pois toda arte se distingue das outras pela matéria que adota e, neste sentido, assume traços próprios e específicos, e se encontra diante de problemas diversos, sem que essas diferenças contradigam aquilo que é próprio da arte, a saber, a pura formatividade, por serem, antes, as vias de sua realização.

17. Adoção da matéria: exigências da intenção formativa e resistências da matéria. A escolha da matéria é absolutamente livre, sem que com isso se possa considerá-la arbitrária, pois a matéria é qualificada pela intenção formativa que nela toma corpo e que a adota adaptando-a ao próprio fim. Ou melhor, a escolha de uma matéria e o ato de se definir uma intenção formativa ocorrem ao mesmo tempo: a intenção formativa se define *como* adoção da matéria, e a escolha da matéria se efetiva *como* nascimento da intenção formativa. A intenção formativa só age como um princípio que a partir de fora se dispõe a plasmar uma massa informe, como se esta preexistisse à matéria; mas a matéria também não se limita a se deixar passivamente manipular por qualquer intenção formativa, como se esta lhe fosse preexistente. A intenção formativa que desde logo não exige e adota a *sua* matéria não é verdadeiramente tal, mas estéril veleidade e propósito infecundo. A matéria que não vai ao encontro da intenção formativa que a atrai e já não predispõe em si uma vocação formal não é matéria de arte, mas uma massa informe destituída de exigências e possibilidades. O processo de formação de uma obra de arte só começa quando a intenção formativa se define no próprio ato em que uma matéria é assumida. A intenção formativa surge apenas quando procura e exige, ou melhor, quando escolhe e adota a sua matéria, e tende a tomar corpo naquela matéria bem determinada, que não pode ser senão sua. E a matéria entra no processo artístico somente enquanto ela põe a própria natureza à disposição da intenção formativa, ou seja, só enquanto se confere às suas características uma vocação formal.

Assim como a intenção formativa escolhe e adota a matéria em consonância com as próprias exigências, e só então começa a ser tal e a definir os próprios objetivos, assim também a matéria é adotada e escolhida justamente porque sua natureza e suas características se prolongam em inúmeras possibilidades reclamadas, para a própria realização, pela intenção formativa. A matéria é escolhida e assumida em vista da obra a executar: não se adota em vista do que é em si mesma antes de qualquer possível manipulação, como se fosse a sua natureza a impor e determinar a manipulação que dela será feita; mas isso não implica que não se dê atenção àquilo que ela é em si, pois é assumida justamente por ser assim como é, e a sua natureza se adapta à manipulação que dela se intenciona fazer; de sorte que, se é verdade que o modo de a manipular é imposto não por sua natureza mas pela intenção formativa, é igualmente verdade que a intenção formativa a assume justamente porque sua natureza se presta à manipulação que dela pretende fazer. A conformidade e a adaptabilidade da matéria à intenção são certamente instituídas por esta última, mas de modo a prolongar de certo modo a própria natureza da matéria. O artista adota a matéria para domá-la e fazê-la sua, mas só se sai bem nessa empreitada se procura que ela por assim dizer lhe venha ao encontro, oferecendo-lhe todo o campo das próprias características e tendências, de onde ele, com oportunas operações de ampliação e desenvolvimento, deve fazer jorrar outras tantas possibilidades para seu processo de formação.

Por outro lado, a matéria, justamente enquanto tem sua natureza e características próprias, resiste à intenção formativa, que no entanto a adota em vista das possibilidades que oferece. De resto, o artista não escolheu a matéria por ser totalmente dócil e plasmável a seu bel-prazer, como cera que quanto mais flexível e domável tanto menos segura e confiável. Mas a escolheu justamente *porque* oferece resistência. Essas resistências limitam certamente sua liberdade, mas também a consolidam e definem: uma liberdade ilimitada apenas poderia sugerir a dispersão, a facilidade, a negligência; ao passo que o limite, se impede e exclui algumas possibilidades, todavia compensa o sacrifício com a sugestão e a evocação de muitas outras possibilidades que, de outro modo, nunca teriam surgido, e que são tanto mais autênticas e preciosas quanto mais difíceis e árduas, e tornam a satisfação tanto mais intensa quanto mais custosa. Há de se ver então que a matéria resiste mais para sugerir e evocar que para impedir e obstaculizar, porque no próprio ato que se torna matéria de arte a intenção formativa transforma essas resistências em fecundas inspirações e em ocasiões felizes. De sorte que o artista, quanto mais sabe que se deve apegar e firmemente à matéria que adota, tanto mais consegue conferir-lhe a ductilidade que sua intenção requer.

Assim as exigências da intenção formativa e as resistências da matéria não só não se opõem, mas até mesmo se encontram e se exigem reciprocamente. Pois às resistências da matéria a intenção formativa confere uma vocação formal, e assim as faz mais sugestivas e capazes de se prolongar no trabalho do artista e estimulá-lo e levá-lo a bom termo. E a matéria vai ao encontro das exigências da intenção formativa, para defini-las e precisá-las, oferecendo todas as suas possibilidades, que o artista evoca com aplicação e cuidado no próprio ato em que se adapta à natureza da matéria que escolheu. Em suma, assim como a matéria resiste ao trabalho do artista, mas não o impede, da mesma forma o artista doma a sua matéria, mas não a violenta. Ou melhor, como as próprias resistências da matéria se tornam sugestões e ocasiões, assim o artista não será capaz de domar sua matéria a não ser prolongando-lhe e desenvolvendo-lhe as tendências. Há uma colaboração entre a matéria e a intenção formativa, dado que ambas dão e recebem ao mesmo tempo: a intenção formativa faz valer as próprias exigências só através das resistências da matéria, e estas assumem uma vocação formal apenas quando se abrem àquelas para defini-las, acolhê-las e estimulá-las.

18. O princípio da indissolubilidade entre intenção formativa e sua matéria: a matéria formada. Intenção formativa e matéria de arte acham-se assim tão pouco desconexas, que se deve antes afirmar que nascem ao mesmo tempo. E essa sua indissolubilidade é o presságio daquela unidade e indivisibilidade que no final do processo de formação subsiste entre a obra e sua matéria. A obra terminada, com efeito, não é outra coisa senão sua própria matéria, e dela não se distingue: a obra é a própria matéria formada, assim como a formação da obra de arte outra não é senão a formação de sua matéria. Querer distinguir a obra de sua matéria seria como querer dissociar a obra de si mesma. O que é então a obra de arte a não ser o conjunto, formado, de certos sons e cores, de linhas e sinais, de massas? Certamente, a matéria formada não tem mais as características que tem em si mesma, antes da elaboração artística, e parece seguir não mais apenas as suas leis naturais, mas as da intenção formativa que delas se serviu para instaurar uma nova legalidade. Com razão, já se observou que até onde a matéria parece ter conservado ao máximo as suas características naturais, como na arquitetura ou também na escultura, a legalidade é nova, e também o aspecto puramente físico parece novo e original. Mas isso não suprime, ao contrário, confirma a identidade absoluta com que a obra terminada coincide com a sua matéria formada.

Talvez pareça que, afirmando essa identidade entre obra e matéria formada, se acabe considerando a obra apenas em seu caráter acabado, e esquecendo o processo com que o artista, no curso da formação, tenta fazer valer as exigências de sua intenção formativa justamente através das resistências da matéria. Talvez seja esta a razão por que tanto se fala das matérias de arte como "meios de expressão", como se pudessem ser "meios" aqueles que na realidade são o corpo da arte, a existência da obra, ou melhor ainda, a própria obra. Sem dúvida, quando se fala de meios se pensa em aludir ao momento em que a matéria ainda não está formada e não coincide ainda com a obra. E essa coincidência não existe pela óbvia razão de que a obra não existe ainda, e há tensão entre as resistências da matéria e as exigências da intenção formativa, e esta procura evocar as possibilidades da matéria em que procura definir-se. E tudo isso pode parecer "uso" de algum "instrumento". Mas, na realidade, a formação da obra não é um processo com o qual se dá vida a uma forma *empregando* ou *usando* uma matéria não que se forme a obra *com* ou *mediante* uma matéria, mas se forma *uma* matéria, e *assim* se forma a obra. De sorte que formar esta obra e formar esta matéria não são dois processos, mas um só e indivisível. Tanto que para pôr em evidência o processo de formação não é necessário falar das matérias como de meios expressivos, basta pensar que a obra acabada é por sua natureza um resultado e um acabamento, de sorte que remete sempre ao processo do qual é conclusão, e se o resultado é a identidade entre a obra terminada e a matéria formada, o processo mantém os dois termos, a intenção formativa e sua matéria, para colocá-los um diante do outro, ainda que dentro de uma relação indissolúvel.

19. O princípio da tensão entre a intenção formativa e sua matéria: interpretação da matéria. Esta tensão, instaurada no centro do vínculo indissolúvel que liga a intenção formativa à sua matéria, é precisamente aquela que, mediante a colaboração, permite a identificação final. Mas no decorrer do processo o artista a mantém e cultiva, e põe a sua matéria por assim dizer diante de si, conferindo-lhe aquela independência necessária para um esforço de interpretação. Pois se ele deve fazer valer as próprias exigências não contra ou malgrado, mas através da natureza da matéria, então é mister que ele conheça essa natureza, e deve estudá-la e perscrutá-la e interrogá-la como somente um esforço de interpretação pode fazer. O artista estuda amorosamente a sua matéria, perscruta-a até ao fundo, observa-lhe o comportamento e as reações. Interroga-a para poder comandá-la, interpreta-a para poder domá-la, obedece-lhe para poder subjugá-la, aprofunda-a para que lhe revele possibilidades latentes e aptas às suas intenções, escava-a para que ela mesma sugira novas e inéditas possibilidades a tentar, segue-a para que seus desenvolvimentos naturais possam coincidir com as exigências da obra projetada, investiga os modos como uma longa tradição ensinou a manipulá-la para que dela brotem germes inéditos e originais ou para prolongá-los em desenvolvimentos novos. E se a tradição de que a matéria está prenhe parece comprometer-lhe a ductilidade e fazê-la pesada e lenta e opaca, tenta então recuperar-lhe o virginal viço, e que se torne tanto mais fecunda quanto mais inexplorada. E se a matéria é nova, o artista não se deixará espantar pela audácia de certas sugestões que parecem espontaneamente provir dela e não receará entregar-se a certas tentativas, mas tampouco se há de subtrair ao duro dever de penetrá-la para melhor captar as suas possibilidades.

E o curso dessa formação se caracteriza por essa tensão, como fica evidente não só pelas obras bem feitas, que mostram o próprio valor somente a quem saiba se dar conta de que elas podiam também ter fracassado, mas sobretudo pelas obras falhas, onde essa tensão não conseguiu compor-se. Pode ocorrer que uma obra revele uma defasagem entre sua matéria e a intenção artística, e então a matéria não se tornou corpo e existência da obra, mas foi usada como meio de instrumento, e a intenção não se concretizou, mas se perdeu na insondável vida interior do artista da qual a obra não conseguiu separar-se. Pode acontecer também que o artista, ao invés de submeter a si a sua matéria aproveitando suas sugestões e aceitando suas provocações, a sofreu e submeteu-se a suas leis sem tomá-las como vias de realização. E então a obra nasce como coisa fria e morta, porque a matéria tomou a mão do artista. Mas esses fracassos são justamente a prova de que durante a formação existe uma tensão entre matéria de arte e intenção formativa, e de que nessa tensão deve inserir-se o esforço de interpretação através da qual o artista pode, incansavelmente estudando e observando e indagando, domar sua matéria e dela fazer uma obra acabada e formada.

20. Insubstituibilidade das matérias: traduções, reduções, transcrições. Do princípio da indissolubilidade entre matéria de arte e intenção formativa decorre a importante conseqüência de que, na arte, as matérias não são substituíveis. Não se pode pensar que uma intenção formativa possa escolher para si indiferentemente matérias diversas, como se ela não se definisse apenas no ato em que adota a própria matéria. Ainda admitindo que uma mesma intenção formativa possa assumir uma matéria diversa, sucederia que ao adotr a nova matéria ela se transformaria a ponto de se tornar o início de uma obra totalmente nova.

Mas a questão não é tão simples como parece a partir de certos problemas que lhe são conexos, e que não se podem resolver simplesmente afirmando que a mudança de matéria é no fundo a produção de uma obra nova. O problema da tradução de uma obra poética de uma língua para outra está certamente resolvido quando se declara impossível; mas é muito simples adiantar que, no caso de uma tradução muito bem feita, se tem propriamente uma nova obra. O problema da *redução* de um gênero a outro, como de um romance a um drama, ou de uma arte a outra, como de um drama ou de um romance a uma obra cinematográfica, pode apresentar o caso de uma livre e nova reelaboração do simples tema, e tal reelaboração pode muito bem pretender ser original, como acontece nas literaturas de todos os tempos e de todos os povos, em que um mesmo tema narrativo passa através de séculos e séculos e de um povo para outro, sofrendo infinitas reelaborações, todas originais e novas em sua qualidade artística, tanto no espírito como no estilo. E nesse caso se deve falar certamente de uma obra nova, mas será relevante estudar como é que uma obra de arte pôde tornar-se o tema de uma nova obra e, sem fazer a história de um assunto, que seria como que olhar as coisas de fora, estudar a fundo a continuidade que na arte se estabelece quando a inspiração para uma nova obra é sugerida e germina de uma obra já existente. Mas é possível também verificar-se o caso de reduções fiéis e ao mesmo tempo belas, que não merecem nem o nome de obras novas nem o de simples cópias feitas por meros intuitos práticos. O problema da *transcrição* de uma obra dentro mesmo de uma arte, como de um afresco para um mosaico, ou de um quadro a óleo para uma obra de tapeçaria etc., ou de uma peça para órgão que se transcreve para piano, é complicado pelo fato de, na mudança, permanecer uma relativa identidade de linguagem através da diversidade sobretudo do instrumento. E certamente ocorre uma transformação enorme, porque a intenção formativa se definira em vista do particular efeito que só se conseguiria com aquela matéria e aquele instrumento, com a cor a óleo e não com a aquarela etc., com um especial timbre sonoro e não com outro. E isso é tanto verdade que a transcrição procura obter com as novas matérias e com os novos instrumentos os efeitos originais, adaptando-os e variando-os com habilidade. Mas caso se pense que a transcrição deve levar também em conta a natureza própria do novo instrumento e da nova matéria, e desenvolver-se atendendo a suas tendências, então se apresenta a possibilidade de efeitos novos e inéditos, que conferem à obra um novo caráter e novas possibilidades de afirmação, de sorte que a transcrição se torna até certo ponto independente, sem todavia poder, por isso, pretender que é plenamente nova e original.

Nesses casos, a mera diferença de matéria não pode dar margem ao dilema, que o resultado da tradução ou da redução ou da transcrição seria ou uma pura e simples cópia feita por motivos práticos ou uma obra nova e original, porque nem nos casos em que não se trata de simples decalque e há intrínsecos méritos de estilo ou efeitos novos e inéditos, se pode falar de uma obra nova. Deve-se, antes, afirmar que se trata do resultado de uma interpretação, que intencionalmente quis captar o espírito e o estilo, a lei de coerência e de organização da obra primitiva, e portanto é da mesma qualidade do processo de interpretação que o espectador é obrigado a fazer de uma obra para poder contemplá-la, possuí-la e portanto, em certo sentido, verdadeiramente executar. Cada pessoa, interpretando e contemplando uma obra de arte, faz dela uma nova edição: no caso da tradução ou redução ou transcrição se trata, precisamente, de uma nova edição desse gênero, ou seja, de uma interpretação, em que todavia o aspecto formativo e produtivo, essencial a todo processo de interpretação, se intensificou e externou em nova matéria.

21. Natureza e atividade da matéria. Do princípio da tensão entre matéria da arte e intenção formativa deflui a necessidade de o artista estudar e explorar a matéria, para lhe transformar as resistências em elementos sugestivos e para lhe prolongar as tendências na própria legislação interna da obra de arte. E a matéria se apresenta ao artista prenhe, não somente das leis e das energias que lhe são próprias como matéria física, mas também de uma múltipla e complexa elaboração e manipulação pré-artística e artística. Tudo isso *poderia* impedir mas *deve* favorecer o trabalho do artista, que deve saber orientar-se nesse mundo complexo sempre conservando ou desbastando ou recuperando ou revirginalizando, de tal sorte que a matéria se faz tanto mais ativa quanto mais intensa for a própria atividade do artista.

Todavia as matérias da arte na sua fisicidade se acham submetidas a certas leis fixas e imutáveis, que não se podem impunemente violar, nem no seu uso comum nem na sua adoção artística. Por exemplo, as leis da conjunção, seja lá como se concebam, de sentido e som na palavra; as leis da estática e da ótica na arquitetura; da ótica na pintura e na escultura; da acústica na música. A intenção formativa tem necessariamente que levar tais leis em conta, ainda que no decurso da formação as resgate a ponto de fazer que elas pareçam leis internas da obra de arte, de modo que a matéria usada obedeça a tais leis não mais em virtude da sua fisicidade, mas em virtude de sua artisticidade. E o modo como o artista as adota é tão original que chega a parecer, por vezes, uma violação dessas leis, a tal ponto o efeito da obra é contrário justamente a essas leis que o artista teve que observar para obtê-lo, como o impulso vertical de certas construções que parece um desafio à própria lei da gravidade que, ao contrário, as possibilitou, por um arrojado jogo de impulsos e contra-impulsos.

Além disso, muitas matérias têm um uso comum e pré-artístico, em que são meros instrumentos e meios, que não têm um fim em si mesmos, mas em outra coisa, e valem por aquilo que significam e por aquilo a que servem, e podem estar destinados a desaparecer uma vez que se tenha alcançado o fim, a menos que sua própria utilidade e funcionalidade exijam uma duradoura e estável permanência desses objetos. Trata-se, no que diz respeito à literatura e à poesia, do uso comum da língua, uso em que a palavra não é fim em si mesma, mas desaparece assim que se alcança a meta, comunicar o pensamento; trata-se, no que tange à pintura, à escultura e à música, do modo comum de ver e cantar, ou do uso de cores, volumes e sons como símbolos e sinais para um uso prático, como em uma linguagem semântica e convencional; trata-se, no que se refere à arquitetura, do uso puramente funcional dos materiais de construção; trata-se, no que se refere à dança e à música, do uso comum do movimento do corpo humano no gesticular e no caminhar. E o uso comum das matérias não apenas as carrega já com uma potencialidade espiritual e humana, mas também as prepara para uma adoção artística, porque isso mesmo por vezes se configura com um intuito que vai além do mero escopo prático: às vezes o homem, justamente no ato em que se *utiliza* dessas matérias para seus fins práticos, põe aí uma atenção, um gosto, um amor não estritamente exigidos pela obtenção do fim, e que parecem quase fazê-las fins em si mesmas. Quando em uma conversação alguém não se limita a simplesmente comunicar uma idéia, mas tem o gosto de caprichar no modo de expô-la, e procura cuidadosamente as expressões mais apropriadas e elegantes, de sorte que a formulação possa ser definitiva e por assim dizer reivindicar a qualidade de única e própria por aquilo que se quer dizer; quando ao narrar a pessoa se empenha a ponto de querer fazer do próprio relato algo de completo em si mesmo e se procede procurando os efeitos adequados, crescendos, clímax, com as devidas pausas, as oportunas ênfases, as melhores modulações de voz; quando um olhar lançado à natureza cessa, ao menos por um instante, de ser distraído e se recolhe no encanto e na admiração e, levado por um subtâneo interesse, tenta olhar mais a fundo as coisas para lhes captar o segredo e delinear uma imagem que lhes dê vivacidade e permita contemplar sua beleza; quando o humilde decorador se lança a representações que vão além do simples artesanato, e no uso de sinais pictóricos em um cartaz publicitário se confere um intuito mais ambicioso que a mera evidência propagandística; quando a espontânea voz popular se configura em uma canção tão fiel ao gosto inato que o torna mais conforme a ele mesmo e encontra assim fácil mas duradoura difusão; quando o mestre de obras na construção insere uma inesperada e imprevisível busca de efeito; quando no porte e no caminhar se procura uma elegância e um decoro de movimentos que confiram graça e amabilidade ao corpo... em todos esses casos não estamos certamente na esfera da arte, mas já aconteceu que o próprio intuito de fazer bem uma determinada obra se prolonga no afã de que a obra de arte se torne fim em si mesma e se deixe contemplar como o que é em si mesma, fora de sua utilidade. E então a própria operação comum, prática e utilitária, já se enche de intencionalidade formativa, de tal sorte que a matéria sofreu uma elaboração capaz de configurá-la como arte já dotada de uma vocação formal.

E ainda na maioria dos casos as matérias chegam ao artista já marcadas por uma longa tradição de manipulação artística e, por isso mesmo, tão exigentes, a ponto de parecerem impor-se por si mesmas às intenções formativas e arrastá-las na própria direção. Daí as técnicas transmissíveis, que fazem parte do quefazer indispensável da arte, porque se é verdade que existe profissão sem arte propriamente dita, não é menos verdade que não pode haver arte sem profissionalidade. Daí os preceitos normativos, que por vezes obrigam e por vezes sugerem, ora vinculam e ora libertam; daí as leis positivas, por assim dizer, de certas artes como as leis da prosódia na poesia, da harmonia na música, da perspectiva nas artes figurativas, leis que, tendo nascido de uma livre e no entanto estudada invenção, tendem a perpetuar-se como definitivas e incontestáveis. E da matéria, tão carregada de tradições, fazem parte também os instrumentos da arte, como o pincel, o escalpelo, o buril, e sobretudo os instrumentos musicais. Pois todos esses instrumentos não são simples meios que seriam exteriores à intenção artística, mas, como a matéria, fazem parte da obra, coisa que se vê claramente, sobretudo nos instrumentos musicais, ao menos desde o momento em que a música qualifica a intenção formativa também com o timbre indispensável para a obtenção de um efeito sonoro. Mas o mesmo acontece também com o pincel, o escalpelo ou o buril, que são como que o prolongamento da mão e, por conseguinte, se incluem naquele mesmo ato de adoção da matéria em que se define a intenção artística.

Enfim, pode-se dizer que fazem parte da matéria também aqueles fins práticos que são intrinsecamente congeniais a determinadas matérias artísticas, e que a arte sempre buscou sem com isso deixar de ser arte. Com efeito, existem fins conaturais a certas matérias que, no próprio ato de serem adotadas, pela arte, adquirem uma vocação formal, se prestam ao exercício de uma destinação prática em sua mesma disposição artística, a ponto de a intenção formativa englobar essa destinação prática no próprio ato que adota sua matéria. Por exemplo, na arquitetura, em que os materiais se dispõem para o caráter solene e grandioso do culto, do governo e da residência senhorial; na pintura, que se presta à decoração de ambientes majestosos e para retratar personagens importantes; na poesia, que se adapta à exaltação de gestas memoráveis; na música, que intervém na celebração de cerimônias religiosas; e tantas e tantas outras finalidades, que a arte de todos os tempos se propôs acolhendo a destinação especial dentro mesmo da intenção formativa. Todas essas funções, as artes as dividiram entre si conforme a predisposição de suas matérias, e que imprimem à matéria adotada determinadas direções e ao artista determinadas imposições, resistindo-lhe ou estimulando-o, impedindo-o ou provocando, convidando-o ou repelindo-o.

22. Busca do estilo e formação da matéria: fisicidade e espiritualidade, resultado e processo. Para concluir esta reflexão, nada melhor do que lhe recolher os fios soltos. A operação artística como exercício de formatividade pura consiste em um duplo processo: de um lado, a humanidade e a espiritualidade do artista, colocadas sob o signo da formatividade, especificam melhor a própria vocação formal e se fazem elas mesmas modo de formar, ou seja, estilo; do outro, a intenção formativa se define no mesmo ato que adota sua matéria e lhe transforma as resistências em estímulos e sugestões. Mas os processos não são dois, e sim um só, porque só se inventa o estilo quando se fazem as obras, ou, formando a matéria, e não se pode formar a matéria sem um modo pessoal de formar, ou estilo.

Não se trata de dizer que a humanidade e a espiritualidade do artista *se* configuram *em* uma matéria, fazendo-se um todo, formado de sons, cores, palavras, porque a arte não é figuração e formação da vida de uma pessoa. A arte é apenas figuração e formação de uma matéria, mas a matéria é formada segundo um irrepetível modo de formar, é a própria espiritualidade do artista que se fez toda estilo. Fazer uma obra de arte significa apenas formar uma matéria, e formá-la unicamente por formar; mas no modo como se forma está presente, como energia formante, toda a espiritualidade do artista.

A obra de arte adquire então um caráter todo singular, pois é ao mesmo tempo matéria e espírito, fisicidade e personalidade, objeto e interioridade. Por um lado, com efeito ela é apenas matéria formada, objeto entre outros objetos, coisa entre outras coisas; objeto físico e material, em que a matéria não é nem invólucro nem parte nem meio, mas tudo. E quem pretendesse ver além dessa matéria uma imagem puramente interior, que ela se limita a comunicar ou participar, não veria nada. Por outro lado, essa matéria é formada segundo um irrepetível e todo singular modo de formar, que é a própria espiritualidade e personalidade do artista; e quem não visse no estilo essa inteira espiritualidade, feita energia formadora, reduziria a obra a pura matéria, a estátua a bloco de mármore, o quadro a uma superfície coberta de cores. A forma é ao mesmo tempo física e espiritual, porque se a matéria formada é física, o modo de formá-la é espiritual; eis a conjunção de espírito e matéria na obra de arte, e não se poderá dizer que somente "exprima" a pessoa do artista, pois ela *é* de certo modo inteira e indivisível a pessoa do artista feita objeto material, físico e existente, sem que isso se oponha, naturalmente, à evidente transcendência recíproca de obra e pessoa.

Na obra de arte, como obra acabada, não é tampouco mais possível distinguir conteúdo, matéria e estilo; ela é una e indivisível, pois o conteúdo aí se acha como um modo de formar, o estilo como personalidade da forma, a matéria como matéria formada. Não se pode também dizer que a obra de arte *tem* conteúdo, matéria, estilo: a obra *é* o seu conteúdo, *é* o estilo em que é formada, *é* sua própria matéria. Mas não se pode afirmar essa unidade indivisível se ao mesmo tempo não se afirma que ela é o resultado de um processo, em que a espiritualidade procura o próprio estilo e se torna esse estilo, a intenção formativa escolhe a sua matéria e a ela se incorpora, e o modo de formar se define formando a matéria. A unidade indivisível só tem sentido se é vista como o resultado de um processo em que os vários elementos estão em tensão entre si e à procura da própria unidade: existe uma espiritualidade à procura do próprio estilo e uma intenção formativa que perscruta as possibilidades da matéria, e essa espiritualidade tenta definir-se, através de ressonâncias e afinidades congeniais, como modo de formar, e esta intenção formativa interroga a própria matéria para que esta lhe venha ao encontro e apresente em ocasiões estimulantes suas próprias resistências.

Sem dúvida, desde o início do processo existe indissolubilidade entre espiritualidade e modo de formar e entre intenção formativa e matéria, e esta indissolubilidade é o presságio da unidade indivisível da obra em que a espiritualidade é estilo e a matéria, forma; todavia, enquanto o processo se acha em curso existe uma tensão e inadequação entre os elementos já ligados uns aos outros mediante a escolha. E é o estudo dessa tensão e dessas afinidades eletivas que permite refazer o processo da obra de arte, pois somente aí se vêem nascer os problemas que a obra tenta solucionar, as tentativas que lhe deram origem, os esboços que lhe permitiram amadurecer. Esse desbloqueio da unidade indivisível da obra não a compromete em absoluto, ou melhor, a confirma e consolida, porque a considera como resultado de um processo. E ao proclamar a inseparabilidade do resultado do processo, que lhe dá nascença, não apenas impõe uma consideração dinâmica da obra de arte, mas também abre as diversas obras particulares a uma continuidade que as liga através do tempo. O próprio estilo, o autor o vai procurando e encontrando e definindo através de suas obras, e estas se acham, assim, todas ligadas entre si por uma continuidade, perceptível mesmo ali onde o Autor, durante a pesquisa, vai mudando lenta ou bruscamente o seu modo de formar, de tal sorte que os estilos vão nascendo uns dos outros, por saltos inventivos, quer no caso de um só Autor quer no caso de vários autores. E a própria matéria é adotada por um Autor geralmente entre aquelas existentes, prenhes de tradição e história, e a interpreta livremente no ato mesmo pelo qual, adotando-a, define a própria intenção formativa, e assim com esse ato ele se liga a toda uma tradição, ou a prolonga ou se rebela contra ela. A consideração dinâmica da obra de arte é indispensável à percepção de seu valor como forma acabada; e abre uma via para se captar a obra de arte no seu emergir de um *humus* histórico, e nas suas ligações com outras obras em um contexto histórico do qual se pode, certamente e com utilidade, traçar a linha.

II. FORMAÇÃO DA OBRA DE ARTE

TENTATIVA E ÊXITO

1. O formar como "fazer" inventando o "modo de fazer". Seria agora interessante examinar mais de perto a estrutura e o funcionamento da formatividade, não só para captar como é que opera sua intervenção em toda a vida espiritual, mas sobretudo para surpreender a característica atitude que ela assume quando se especifica na arte e se concretiza em um particular processo de formação.

Ocioso seria insistir no evidente aspecto realizativo, executivo e poiético da formatividade: formar significa, antes de mais nada, "fazer", *poiein* em grego. É preciso, sobretudo, recordar que o "fazer" é verdadeiramente um "formar" somente quando não se limita a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido ou a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas no próprio curso da operação inventa o *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza. Formar, portanto, significa "fazer", mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo *inventa o modo de fazer*. Trata-se de fazer, sem que o modo de fazer esteja de antemão determinado e imposto, de sorte que bastaria aplicá-lo para fazer bem: é mister encontrá-lo fazendo, e só fazendo se pode chegar a descobri-lo. Pois, decerto, se trata propriamente de inventá-lo, sem o que a obra fracassa e se perde em tentativas desconexas e abortivas. Uma operação é formativa na medida em que da obra resultante se pode afirmar que está bem feita não enquanto "obedeceu às regras" mas enquanto é um "sucesso", um "êxito", ou seja, quando descobriu as próprias regras ao invés de aplicar regras prefixadas. Formar, então, significa "fazer" e "saber fazer" ao mesmo tempo: fazer inventando ao mesmo tempo o modo em que no caso particular aquilo que se deve fazer se deixa fazer. Formar significa "conseguir fazer", noutras palavras, fazer de tal modo que sem se apelar a regras técnicas predispostas ou predisponíveis se pode e deve afirmar que aquilo que se fez foi feito como deveria ser feito.

Em síntese, formar significa por um lado fazer, executar, levar a termo, produzir, realizar e, por outro lado, encontrar o modo de fazer, inventar, descobrir, figurar, saber fazer; de tal maneira que invenção e produção caminham passo a passo, e só no operar se encontrem as regras da realização, e a execução seja a aplicação da regra no próprio ato que é sua descoberta. Somente quando a invenção do modo de fazer é simultânea ao fazer é que se dão as condições para uma formação qualquer: a formação onde inventar a própria regra no ato que, realizando e fazendo, já a aplica. Com efeito, o modo de fazer que se procura inventar é, ao mesmo tempo, o *único* modo em o que se deve fazer *pode* ser feito e *o* modo como se *deve* fazer. Se a obra a fazer é sempre individual, determinada, circunstanciada, o modo de fazê-la deve sempre, e cada vez de novo, ser inventado e descoberto, e a atividade que a leva a termo deve ser formativa.

2. A forma como sucesso e o formar como tentar. Mas um fazer que ao mesmo tempo invente o modo de fazer implica proceder-se por tentativas, e o bom êxito de uma operação como essas é, propriamente, um sucesso. Desta sorte, não se pode penetrar a natureza da forma e do formar se não se capta o inseparável vínculo que os une respectivamente com o sucesso e com o tentar.

A dificuldade de uma análise filosófica do conceito de êxito ou sucesso consiste no fato de que o êxito é tal que somente quando completamente realizado mostra claramente a própria lei, enquanto antes, quando ainda em curso o processo, não há norma evidente e é preciso descobri-la no mesmo ato em que se opera. Uma vez atingido, o êxito é indissolúvel e se mantém por uma sólida e férrea lei de coerência, e mostra com evidência a própria regra. Mas antes não há norma evidente que indique o resultado e regule a sua realização. Predomina a incerteza do sucesso, o perigo do fracasso, o risco da dispersão. E não existe a não ser uma expectativa operosa mas indistinta, álacre mas incerta, que se vai definir claramente só no momento em que se consumar, e conhecerá com certeza o próprio objeto somente no ato de se concluir. O conceito de êxito ou sucesso exige ao mesmo tempo os de lei e liberdade, de norma e aventura, de necessidade e contingência, de legalidade e opção, de regra e incerteza. O sucesso ganha certamente seu valor do fato de ser adequação perfeita, mas o termo ao qual ele deve adequar-se não está predeterminado, a tal ponto que mostre claramente o caminho para atingi-lo. Trata-se, antes, de inventá-lo e realizá-lo, pois aparece, propriamente, como realização e resultado. Por isso, apenas *après coup* mostra a própria necessidade e legalidade.

É evidente então que o sucesso pressupõe, justamente, um fazer que deve ser ao mesmo tempo invenção do modo de fazer. Seja qual for a obra a se fazer, o modo de fazê-la não é conhecido de antemão com evidência, mas é necessário descobri-lo e encontrá-lo, e só depois de descoberto e encontrado, é que se verá claramente que ele era precisamente o modo como a obra deveria ser feita. E para descobrir e encontrar como fazer a obra, é necessário proceder por tentativas, isto é, figurando e inventando várias possibilidades que se devem testar através da previsão do seu resultado e selecionar, conforme sejam ou não capazes de resistir ao teste, de tal sorte que de tentativa em tentativa e de verificação em verificação se chegue a inventar a possibilidade que se desejava. Não se pode falar propriamente de sucesso quando o fazer é só um executar projetos acabados ou aplicar normas definidas, porque então falta o pressuposto necessário e o correlativo natural do bom êxito, a tentativa. Tentar significa, precisamente, figurar uma determinada possibilidade e testá-la tentando realizá-la ou prevendo-a realizada, e se ela não se mostra adequada à consecução de um bom resultado, imaginar outra e testá-la também e proceder assim, de teste em teste, de experiência em experiência, para chegar finalmente à descoberta da única possibilidade que nesse ponto a própria operação exigia para ser levada a termo ou conduzida a bom porto, e que se revela então, uma vez descoberta, como aquela que se deveria saber encontrar.

O formar, portanto, é essencialmente um tentar, porque consiste em uma inventividade capaz de figurar múltiplas possibilidades e ao mesmo tempo encontrar entre elas a melhor, a que é exigida pela própria operação para o bom sucesso. De resto, o ato de tentar se estende a toda a vida espiritual, e abrange todos os campos da operosidade humana, o que confirma que seu âmbito coincide com o da formatividade, pois toda a vida espiritual é formativa. E certamente este destino do homem, de não poder atuar a não ser procedendo por tentativas, é sinal de sua miséria e grandeza ao mesmo tempo: o homem não encontra sem procurar, e não pode procurar a não ser tentando, mas ao tentar figura e inventa, de modo que *encontra*, de certo modo já fora, propriamente, *inventado*.

Que a forma seja essencialmente o resultado de tentativas se vê claramente, também, pelo tipo de aprovação que suscita e exige. Diante da forma se esquece toda a história das tentativas de que ela é o feliz resultado, pois quem se detém diante dela contempla a coerência atingida e não pensa tanto nos esforços de que surgiu. Mas não conseguiria vê-la como forma quem a considerasse apenas em sua imóvel completude, e não a visse antes como realização e resultado: para ser apreciável em sua natureza de forma, é preciso que ela mostre a sua natureza de resultado. Neste sentido, a aprovação suscitada pela forma é perpassada de encanto e admiração: encanto pela contingência da operação que lhe deu o ser; admiração porque essa operação não se limitou a fazê-la sair do não-ser, mas para consegui-la teve que vencer uma ameaça, ou seja, o perigo do fracasso intrínseco à tentativa. E com efeito para apreciar um resultado artístico em seu valor autêntico é necessário pensar que poderia ter fracassado. E justamente no fato de ter positivamente superado o risco do insucesso consiste sua capacidade de atrair a atenção e colher uma aprovação perpassada de encanto e admiração.

3. O critério do resultado fora da arte: lei e regra. Mas em que as tentativas e os resultados da formatividade específica da arte se distinguem das tentativas e dos resultados da formatividade que inere genericamente a toda a vida espiritual?

Pode-se afirmar que todas as operações, seja qual for a atividade que nelas se especifica, implicam o tentar e visam o resultado. Mas nas atividades não artísticas, em que a formatividade se acha subordinada ao intuito específico da operação, a tentativa culmina em sucesso apenas quando a operação foi efetuada em conformidade com suas próprias leis. Toda operação tem suas leis e seus fins, e seu procedimento deve ser regulado em conformidade com essas leis e em vista desses fins, e a obra só pode ser bem sucedida quando for conforme a essas leis e esses fins. Nem por isso, porém, tais operações deixam de ser formativas e exigir, ao mesmo tempo, para a execução da obra, a invenção de sua regra individual: a presença de leis específicas ou de fins estabelecidos não basta de per si para predeterminar o resultado ou para regular o curso da operação, nem exime da necessidade de proceder por tentativas. A obra a fazer é sempre individual, e sempre individual a sua regra. Esta não pode preceder àquela, nem a legalidade da operação específica basta para revelar a regra independentemente da realização da obra. É mister que no curso da operação essa legalidade ou essa finalidade se tornem regra individual da obra a fazer, o que sem dúvida exige um ato de invenção. Mediante esse ato se faz a obra e ao mesmo tempo se vai gradualmente descobrindo o modo como pode e deve ser feita. Mas só se chega ao resultado se a obra sair conforme essas leis e esses fins. De sorte que o critério do resultado reside propriamente na legalidade ou finalidade da operação específica, embora essas não atuem, de antemão, predeterminando a regra, mas, atuando só depois que se descobriu a regra, exigem, elas mesmas, que a operação prossiga por tentativas.

O que no caso particular se deve fazer, racionalmente, não se sabe de antemão com evidência, mas é necessário descobri-lo e só no ato em que, entre as diversas possibilidades inventadas no decorrer das tentativas, se chega a descobri-lo, ver-se-á claramente que era precisamente isso que a razão exigia, nessa situação, quando a razão intervém para confirmar a possibilidade boa e converter a tentativa em descoberta. Quem precisa resolver um problema não dispõe previamente da solução, mas deve procurá-la. Sabe com precisão apenas que poderá dizer tê-la encontrado unicamente se sua descoberta for aquela que a razão exige. E então procede tentando, ou seja, inventando diversas soluções possíveis e verificando-as uma por uma, até que encontre aquela que for imposta pela razão, e então a própria conformidade de seu achado às exigências do pensamento lhe dará certeza de ter feito a descoberta exata. A tentativa sai da esfera da busca para a da descoberta, do campo da livre inventividade para o da necessidade racional, precisamente quando intervêm as leis específicas e os fins próprios da operação sancionando a possibilidade encontrada. E só assim as leis e os fins podem tornar-se, no curso formativo, inventivo, tentativa de uma operação, a regra individual da obra que se há de fazer.

O critério do sucesso nas operações não artísticas é pois a presença de uma legalidade ou finalidade específica, que com sua intervenção confere o caráter de regra a uma possibilidade inventada tentando, sem com isso suprimir a necessidade do tentar ou eliminar a possibilidade de inventar. Nas operações não artísticas, o modo de fazer é preciso que se encontre fazendo, mas esse modo está estabelecido, embora não previamente, pelas leis e pelos fins da operação. O procedimento é sempre tentativo, e o fim há de ser um resultado, mas o critério deste é bem preciso. E se pode de antemão saber ao menos isto, que o resultado só é bom quando conforme ao que no determinado caso é exigido pelas ou pelos fins da operação específica que se está efetuando.

4. "Artisticidade" de toda operosidade humana. Nisso consiste o caráter tentativo e formativo e portanto genericamente "artístico" de toda operação humana, de sorte que se pode afirmar que toda a vida espiritual é, de certa forma, "arte": em todo o campo da atuação humana tudo o que se faz de certo modo se faz inventando o como fazer. Precisa-se de "arte" para fazer qualquer coisa, e nada se pode fazer bem sem "arte": não existe ocupação humana, por humilde, singela e insignificante que pareça, que não exija, de quem a ela se dedica, alguma "arte", ou seja, a capacidade de inventar o modo de fazer fazendo, e de fazer sabendo fazer, e em nada se obtém um bom resultado se o fazer não se faz inventivo além de produtivo, tentativo e figurativo, além de executivo e realizador. Daí resulta um imenso e inexaurível campo de pesquisa para a Estética, a qual somente por uma amputação tão mortal como artificial se limitou a somente considerar a arte propriamente dita, privando assim a vida espiritual desta sua riqueza e a si mesma dos úteis contributos que essas pesquisas poderiam trazer para seu escopo.

Mesmo onde não se trata senão de realizar uma idéia já esboçada ou executar um projeto já definido, intervém de certo modo a formatividade, não só porque se trata de "saber" realizar e inventar o modo como executar a idéia, mas também porque qualquer projeto é ensaiado e posto à prova pela própria realização e execução, a única que é capaz de verificar-lhe e ratificar-lhe a validade operativa. Embora definido em vista de sua realização, nem sempre um projeto consegue absorver em si a sua própria exeqüibilidade a ponto de eximir o executor de todo o esforço de invenção e abandoná-lo a uma extrínseca e mecânica "execução". Nesses termos, a execução deve ser um prolongamento da própria concepção do projeto, não só no sentido de lhe ter que interpretar a capacidade operativa, mas pode até chegar a condicioná-la, modificando a idéia no decorrer da execução. E mesmo onde técnicas seguras e tradicionais parecem garantir o resultado da realização ainda resta lugar para a intervenção da formatividade, pois a aprendizagem e aplicação de uma técnica são operativas, e assim formativas, como o seu próprio surgir e definir-se e consolidar-se em normas transmissíveis. Em todos os casos se trata de modos de fazer que foram "inventados" no decorrer de operações tentativas e que, embora transmitidos em códigos normativos, não adquirem sua virtude operativa se a sua aprendizagem e sua aplicação não incluírem um exercício de tentativa e inventiva formatividade. Assim se recupera para a esfera da formatividade o mundo das "artes e ofícios", que vão do trabalho do mais humilde operário até à obra-prima do mais habilidoso artista, mundo que injustamente se quer relegar para o da pura técnica, como se as técnicas transmissíveis não se fizessem verdadeiramente operativas a não ser resgatadas de uma extrínseca e mecânica aplicabilidade e inventivamente incorporadas na regra individual da obra a fazer. Toda produção, quando não for precisamente padronizada, permite e exige uma certa margem de formatividade, de sorte que além de produtos cuja "perfeição" fria e inerte se reduz a ser o resultado de uma mecânica e extrínseca aplicação de regras predeterminadas, há sempre a possibilidade de obras que, embora não sendo mais que a execução de projetos segundo regras certas, mostram singular vivacidade e intrínseca animação, porque o executor não se limitou a decalcar o projeto, mas o interpretou inventivamente e na verdade lhe deu vida na realidade: não produtos em série nem servis execuções mas, propriamente, obras bem acabadas.

Eis então na formatividade constitutiva da vida espiritual aparecendo aquelas que uma longa tradição sempre considerou "artes" e que são todas, na realidade, "poesias de certo modo reais", como as artes da equitação, da navegação, da agricultura e as artes da guerra, do governo, da cirurgia, e as artes de demonstrar, convencer, persuadir, até às já lembradas artes de viver e pensar. E quem desejar imediatamente dar-se conta dessa "artisticidade" comum a toda a vida espiritual, basta-lhe recordar que toda obra do homem pode ter um estilo, isto é, ser formada em um modo singular e muito pessoal, inconfundível e mesmo assim reconhecível por todos, inimitável e mesmo assim exemplar, irrepetível e ainda assim paradigmático. E onde se pode falar de estilo, deve-se também falar de arte.

5. Na arte, o resultado é critério em si mesmo. Mas todas essas "artes" consistem em "fazer algo com arte", e não no "fazer arte" sem mais. E se nelas só se chega à forma se o resultado da operação for conforme às leis ou aos fins da atividade que se está exercendo, é mister que na arte propriamente dita a formatividade, não sendo subordinada aos objetivos de nenhuma operação específica, se reja unicamente por si, sem ter que apelar a um critério extrínseco nem esperar sanção de uma lei que lhe seja imposta. Mas como pode esperar reger-se por si um formar que, no exercício de sua inventividade, só pode contar com a ratificação dos próprios achados por parte de leis ou fins de uma atividade específica? Quais serão as leis do formar e o critério do êxito, i. é, que mudará a busca em descoberta, a possibilidade em regra, a tentativa em sucesso? Parece que a especificação da arte, desvinculando a formatividade das leis de outras operações, lhe confere uma liberdade tão ampla que a precipita no nada e lhe torna impossível o exercício.

Mas é justamente essa liberdade que funda a possibilidade de um formar puro, ou seja, da arte. Pois a formatividade, no próprio ato em que se especifica, e precisamente para poder se especificar, livremente se outorga a si mesma a própria lei fazendo-se lei para si mesma. Já se viu que a formatividade se torna arte quando, não tendo nada de específico a formar, adota uma matéria, pois esta, uma vez formada, é forma e só forma. Agora é bom acrescentar que a formatividade se torna arte quando, não tendo nenhuma lei e nenhum fim que possa ratificar sua invenção e levá-la a bom termo, se faz lei para si mesma no decorrer da operação. Nem se imagine que uma tão clara afirmação da liberdade faça a arte escorregar para o terreno do puro capricho onde, sendo tudo possível, nada seria enfim real. Se a formatividade, para se especificar, se faz lei para si mesma, com isso se instaura na operação artística um rigor tanto mais inflexível e uma legalidade tanto mais inexorável quanto mais ampla for a liberdade inicial, e daí promana uma necessidade inderrogável e peremptória que ignora a indulgência e não dá tréguas, uma legislação para a qual tudo é categórico e vinculante e nada é lícito ou permitido, um dever de precisão que não se deixa impunemente violar e não admite a mínima distração ou o menor desvio.

Na arte, portanto, a formatividade se desvincula das leis e dos fins das atividades especificadas, e assim renuncia a um critério que garanta o resultado mediante conformação da regra individual da obra a essa legalidade ou finalidade. Mas justamente por isso a formatividade, fazendo-se lei para si mesma, encontra um critério infalível em seu próprio resultado. Na arte não existe outra lei geral a não ser a mesma regra individual da obra que deve ser inventada no decorrer da operação. O resultado é um critério em si mesmo, de sorte que não só a regra mas também a própria obra deve ser inventada no decurso da execução, e esta, por isso mesmo, não deve ter outra lei a não ser o seu resultado.

Nas outras operações a regra individual da obra é o que no caso particular se exige da lei ou do fim da atividade que aí se especifica. Na arte, é aquilo que a própria obra, que deve ser inventada enquanto se faz, exige para poder ser feita. Nas outras operações o critério do resultado ou do bom êxito é sempre a lei ou o fim da atividade exercida, e a obra sai bem porque foi feita do modo exigido por essa lei ou por esse fim, e o resultado é tal enquanto conformação do que se fez às exigências, ainda, daquela lei e daquele fim. Na arte o critério do resultado é o próprio resultado, e a obra se torna o que é graças ao resultado obtido, e o bom êxito se deve à adequação de todos esses dados. Nas outras operações a obra satisfaz a uma legalidade ou a uma finalidade imposta pela atividade que nela se concretiza: na arte a obra bem sucedida satisfaz a uma legalidade e a uma finalidade instaurada por ela mesma. Nas outras operações se sabe de antemão ao menos isto, que o resultado obtido será conforme a certas leis e a certos fins, quando precisamente não suceder que se possa esboçar uma idéia bem definida a confiar à execução que a realiza. Na arte, porém, de antemão nada se sabe, e só resta esperar o resultado atuando e fazendo.

6. *A regra individual da obra é a única lei da arte.* Sem dúvida, existe algo em comum, é que tanto na operação artística como nas outras não se pode proceder de outro jeito senão tentando, ou seja, inventando múltiplas possibilidades e pondo-as à prova, e só depois de se ter inventado a possibilidade boa é que se pode levar a cabo a operação. Mas enquanto nas outras operações a possibilidade boa é tal porque exigida e sancionada pelas leis ou pelos fins da atividade específica, e só *por isso* permite o bom êxito, ao invés, na arte a possibilidade boa é tal só *porque* permite o sucesso. Em ambos os casos se trata de inventar o modo de fazer a obra: mas isso nas outras operações é *o* modo como se *deve* fazê-la, e na arte é *o único* modo como se *pode* fazer. Nas outras operações, o único modo em que a obra se deixa fazer é precisamente aquele em que, conforme as leis da atividade exercida, se deve fazê-la. Na arte, o modo como se deve fazer a obra é apenas o único modo em que ela mesma, que tem que ser inventada e ao mesmo tempo feita, se deixa fazer. Nas outras operações ao menos uma coisa não tem que ser inventada, e é a ratificação das possibilidades inventadas por parte de certas leis ou certos fins. Na arte, quando se trata da obra, tudo tem que ser inventado e, sobretudo, aquilo que institui a sua regra como tal, i. é, a adequação da obra consigo mesma. Nas outras operações a obra bem feita, trazendo em si como marca inconfundível a ratificação da legalidade ou da finalidade da operação específica, se oferece ao reconhecimento de quem, reconstruída a situação particular, vê aí satisfeita essa legalidade ou finalidade. Na arte a obra bem feita não tem outro título para se oferecer ao reconhecimento senão o fato de ser bem feita, e só é reconhecida por quem sabe vê-la como bem acabada,

critério senão o resultado como tal, dever-se-á dizer que o procedimento da arte é puro tentar: um tentar que não se apóia senão em si mesmo e no resultado que espera obter. É de se perguntar, então, o que é que orienta o artista no decurso de sua formação, porque pode parecer que a série das tentativas de que deve nascer a obra não tenha guia e esteja abandonada só a si mesma, como aventura que ninguém sabe como vai terminar, e que de certo modo acabará ou em fracasso ou em sucesso, de sorte que só resta confiar na boa estrela.

E certamente a experiência real dos artistas atesta que a formação da obra de arte tem algo de aventura: a operação artística é um procedimento em que se faz e atua sem saber de antemão de modo preciso o que se deve fazer e como fazer, mas se vai descobrindo e inventando aos poucos no decorrer mesmo da operação, e só depois que esta terminou é que se vê claramente que aquilo que se fez era precisamente o que se tinha a fazer e que o modo empregado em fazê-lo era o único em que se poderia fazê-lo. Não há outro modo de encontrar a forma, i. é, saber o que se deve fazer e como fazer, senão efetuá-la, produzi-la, realizá-la. Não que o artista tenha imaginado completamente sua obra e *depois* a executou e realizou, mas, sim, ele a esboça justamente enquanto a vai fazendo.

A forma se define na mesma execução que dela se faz, e só se torna tal ao termo de um processo em que o artista a inventa executando-a. A descoberta ocorre apenas durante e mediante a execução. E só operando e fazendo, ou seja, escrevendo ou pintando ou cantando o artista encontra e inventa a forma. Enquanto não se encerra o processo, não há forma, e tudo ainda está em jogo, e o menor desvio pode levar ao fracasso, e o que deveria ligar-se e concatenar-se pode dissolver-se e dispersar-se, de sorte que somente o êxito pode garantir o autor de ter chegado a bom termo. A produção artística é uma aventura, e com razão já se disse que o artista é um jogador tentando a sorte: sua execução é ao *mesmo tempo* procurar e encontrar, tentar e realizar, experimentar e efetuar. Ele deve fazer a obra, e somente depois da obra acabada é que se poderá dizer se ele encontrou a forma. Antes, nada se pode dizer, pois no curso do processo domina a incerteza e o perigo do fracasso. Mesmo nos casos em que o artista, violentamente pressionado pela irrupção de uma imagem, julga ter claramente a idéia do que fazer, não tem nada porém que o garanta de que pôr mãos à obra não seja mais que mera execução segura do próprio resultado almejado, pois a idéia é experimentada e provada pela realização que se lhe dá. Assim, só lhe resta proceder tentando e experimentando. E só depois de acabado o processo, concluída a obra, terminada a formação, é que ele *saberá* o que deveria fazer e como deveria fazê-lo, e o *sabe* justamente quando, no fundo, não precisa mais sabê-lo, pois já terminou o que deveria fazer e o executou com pleno sucesso.

8. O tentar artístico não é destituído de guia. Embora endossada por doutrinas filosóficas e até por testemunhos de artistas, a teoria afirmando que produzir é apenas dar forma a uma imagem interior não consegue explicar o processo artístico. Dizer que o artista primeiro acha a forma e depois a executa, de sorte que a produção de uma obra artística se torna a execução em sinais físicos de uma imagem interior já completa e formada, significa deixar escapar a natureza do processo artístico. Pois separa-se arbitrariamente a invenção da realização. O fazer é posterior à invenção do modo de fazer, a regra individual da obra precede a execução desta, e a produção artística perde seu caráter formativo e tentativo.

Quem afirma existir, antes da execução da obra, uma imagem interior já formada tenta, sem dúvida, explicar um fato inegável: que o artista, ao produzir, procede como se algo o guiasse. O artista sabe com certeza quando falhou em captar o sinal e quando o captou. Sabe reconhecer a descoberta autêntica da tentativa falha; distingue com suficiente exatidão o sinal que é preciso suprimir ou substituir ou corrigir daquele que se pode manter firme e definitivo. Essa segurança de juízo pode fazer pensar que haja na mente do artista uma imagem já completa, à luz da qual ele poderia reconhecer os próprios êxitos e fracassos. E, com efeito, o que permite ao artista reconhecer que encontrou senão comparando aquilo que vai fazendo com o que procurava?

Mas o artista não dispõe de um guia evidente, como seria uma imagem interior já completa e formada. Seu caminho não é marcado e seguro, como se lhe bastasse enveredar por ele para chegar a bom termo, contanto que não apareçam dificuldades de execução técnica. Trata-se de um processo em que o artista vai procurando e tentando, amparado e orientado por uma só certeza: que, *se* a busca fosse compensada pela descoberta, *se* a tentativa culminasse no êxito, ele saberia imediatamente reconhecer ter acertado no alvo. Assim, para explicar a insatisfação do fracasso e a alegria da descoberta não é necessário recorrer logo à hipótese de haver no artista uma idéia clara e definida. O artista reconhece que encontrou o que buscava não em virtude daquela imaginária presença, mas porque o resultado obtido preenche uma expectativa sua e satisfaz uma exigência. A execução é portanto o incerto caminho de uma procura, em que o único guia é a expectativa da descoberta.

Mas essa incerteza do artista no decorrer da produção e este sentido de aventura na formação da obra não bastam para que se imagine que a execução esteja abandonada a si mesma e, apesar disso, consiga fazer-se no decorrer do processo, ela mesma, invenção e descoberta. Acentuando, no processo da arte, simultaneidade de invenção e produção, alguns não se contentam em dizer que a forma só existe depois de acabada a execução, mas chegam a afirmar que a própria realização da obra é invenção da imagem que nela toma corpo. Desse modo, a invenção é considerada não só simultânea à execução, mas redutível a ela, como se o próprio fazer implicasse, de per si, no decorrer da realização, a invenção do modo de fazer, e a tentativa, confiada aos tateios da pura procura, gerasse por si os próprios bons resultados. A regra individual da obra vem justamente depois da operação, e a descoberta se deixa aos achados casuais de uma execução abandonada a si mesma.

Mas se é verdade que a execução é uma aventura, nem por isso se pode dizer que se baste a si mesma, não tenha guia nem critério, confiada à própria peripécia e condenada a se alimentar do acaso. Se no curso da produção não existe direção atualmente operante, não há tampouco aventura mas vagar sem meta, não há tampouco tentativa, mas cego e vão apalpar. Pois a aventura já encerra tendência à descoberta e esperança de sucesso que já bastam para orientá-la e a tentativa já sofre como tal a atração do resultado. Como poderia a execução abandonada a si mesma traçar o próprio rumo, e transformar o já feito em indicação do que se deve fazer? Afirmar que o artista é, no fundo, apenas espectador da própria obra, no sentido de ter sua idéia não antes ou durante, mas só depois da execução, significa não captar a natureza do processo artístico em que opera, com abscôndita mas vigorosa eficácia, o presságio da obra, a esperança do sucesso, a expectativa do descobrimento.

9. Simultaneidade de invenção e execução. Essas duas maneiras de conceber não conseguem explicar o processo artístico porque, não mantendo de pé o princípio segundo o qual execução e invenção são simultâneas, mas considerando-as sucessivas no tempo ou resolvendo-as uma na outra, comprometem a própria possibilidade do tentar, que no entanto exige que a regra individual da obra a fazer nem preceda nem siga a formação da obra como tal.

É difícil encontrar teses mais conflitantes. De um lado se separam invenção e produção em dois processos diversos e distintos no tempo, e o resultado é que a execução não passa de reprodução do que foi inventado; do outro, unificam-se os dois processos, a tal ponto que o próprio executar ganha capacidade inventiva. Por um lado, já existe a forma *antes* da execução; de outro, *somente após* ela. E assim a execução segue aí por um caminho seguro, já traçado de antemão, enquanto aqui vai às cegas até ao feliz sucesso. E no entanto cada uma dessas concepções conflitantes corresponde a um aspecto real da formação da obra, embora não consiga dar conta de todo o processo.

Se a explicação que essas duas concepções apresentam do processo artístico é unilateral, isso se deve a um preconceito comum a ambas: afirmar que a obra só existe enquanto formada. Quer se pense a forma como preexistente à produção que a executa e realiza, quer se veja apenas ao termo da execução que a inventou realizando-a, sempre se supõe que a forma só existe enquanto formada, como se nascesse já madura e surgisse já pronta. Que adianta insistir no fato de que a execução é guiada e orientada se depois, mantendo esse pressuposto, se esquece de indagar o processo de invenção que encontra a forma e se supõe que a marque, já toda inventada e descoberta, à produção que deveria realizá-la? E que adianta lembrar que o processo artístico é questão de tentativas, em que invenção e execução vão pari passu, se depois, levados ainda por esse pressuposto, se termina por abandonar o processo a si mesmo, sem direção nem guia?

Entrando por esse caminho, não se podem evitar duas conseqüências opostas, mas igualmente necessárias: de um lado, a execução se torna supérflua; de outro, a invenção, impossível. Se a produção não passa de execução de uma forma já formada, tudo já se acha inventado e descoberto; já existe a obra, e trata-se apenas de dar-lhe corpo e consistência física. A execução que vier depois da forma já pronta se reduz a reproduzi-la e copiá-la. Mas isso é algo extrínseco, de que a forma não necessita, e que como tal nada lhe acrescenta de importante. E se pelo contrário a execução se vê abandonada ao próprio curso, não se compreende como é que vá tirar de si mesma a capacidade de orientar-se e inventar. Se o acaso não acudir, como pode de uma procura não orientada resultar a descoberta, e de tateios cegos obter-se um bom resultado? De um processo desordenado e caótico jamais emergirá uma coerência da forma bem acabada em si mesma. A descoberta, em síntese, fica ou simplesmente pressuposta em sua realidade ou absolutamente inexplicada em sua possibilidade.

Não podem fugir a essas conseqüências nem a afirmação romântica da mera interioridade da forma nem a exasperada ênfase da pura busca estilística.

Sem dúvida, tem razão quem afirma que a forma só existe enquanto formada: a forma ou é obra acabada ou não existe, e coincide sem resto com ela, de sorte que antes da obra, completa, perfeita, existente, não se pode propriamente dizer que exista a forma. Enquanto perdura o processo artístico, não há forma. Existe, isto sim, quando acaba e se consuma a produção, e só então. Mas tudo isso vale também para idéias vagas e impalpáveis, veleidades indefinidas e estéreis, projetos e tentativas destinados a serem apenas pias intenções e bons propósitos. Em suma, idéias frustradas que, por intrínseca impotência, jamais conseguirão transformar-se em uma força propulsora, em uma carga de energia, em um poderoso estímulo criador. Diante da esterilidade daquilo que permanece vago, impreciso, indistinto, inapreensível, com razão se objeta que a forma só existe quando completamente descoberta e executada, e que antes reinam só as boas intenções e o inútil vagar da fantasia. Mas que a forma exista só quando se acha ao mesmo tempo inventada e realizada não basta para afirmar que tudo o que precede a descoberta é, sempre e apenas, pio desejo, idéia frustrada e estéril propósito. Antes do advento da forma, algo existe que a anuncia e faz pressagiar, que tende a ela e cria a expectativa em torno dela, que dirige e orienta o artista em sua produção. E esse algo é o "insight" no qual a forma, que também só existirá quando o processo terminar, já atua e age guiando aquele mesmo processo de onde emergirá na sua totalidade.

10. As tentativas são guiadas pelo presságio da descoberta. O próprio conceito de um tentar que tem como único critério o resultado contém a garantia de que o processo de formação não se acha abandonado a si mesmo. Mas embora tenha algo de aventura, dispõe de orientação e de guia. Justamente porque a obra de arte como puro resultado é a adequação de *si consigo* mesma, o processo que nela se conclui com sucesso liga os dois termos, de modo a ser guiado pela própria exigência do sucesso.

Se assim não fosse, a obra de arte não poderia nunca ser considerada no único modo que a faz compreensível, i. é, como o feliz resultado de uma série de tentativas. Tentar não é nem andar às cegas nem caminhar com plena segurança; nem vaguear no escuro até o momento da súbita iluminação, nem seguir um caminho todo iluminado. O tentar não é tão incerto que signifique puro tatear, nem tão seguro que siga pela estrada principal, mas antes se constitui de um misto de incerteza e segurança, onde, enquanto durar a busca, o risco não instaura o reino do acaso e a esperança não se torna ainda certeza. A tentativa tem algo de ordem e desordem ao mesmo tempo, de sorte que a norma que a guia nunca é assim tão evidente que indique de antemão a sua descoberta, e a série dos fracassos não é nunca tão desastrosa que não se converta em alguma sugestão do resultado feliz.

O tentar não é nem ignorar o caminho nem enveredar pela estrada, mas antes ir abrindo o próprio caminho: não é a vertiginosa abertura de infinitas possibilidades equivalentes nem a exata consciência de uma possibilidade única a realizar, mas o esforço para desemaranhar de um nó de possibilidades aquela que permita o bom êxito. Mais que técnica da seleção, o tentar é técnica da opção: para exaurir o processo de seleção, seria necessário pôr à prova todas as possibilidades, mas existe uma opção prévia, que só escolhe algumas possibilidades descartando sem exame as outras. E se o critério da seleção é a verificação, o da eleição é um discernimento que já pressagia o feliz resultado para julgar a prova, já pressente a realização quando o processo ainda está em curso, já vislumbra a conclusão para consolidar o já feito. Sem essa antecipação da forma futura, só restaria no campo do possível uma série infinita de possibilidades, entre as quais somente o capricho poderia ser critério de escolha e, no campo da realização, um amontoado desorganizado e precário, exposto a facilmente dissolver-se e incapaz de agüentar qualquer ulterior construção. O tentar, portanto, dispõe de um critério indefinível, mas sólido, o pressentimento do resultado, o presságio do sucesso, a antecipação da realização, o adivinhar da forma.

Em virtude dessa antecipação, o tentar é a única operação que sabe unir solidamente entre si procura e descoberta, as quais, de outra maneira, não se entende como poderiam prolongar-se uma na outra. Sem o tentar, a descoberta não poderia jamais concluir uma busca, e o buscar jamais poderia tampouco esperar descobrir. O tender à descoberta, que está presente em todo buscar, se reduziria a mera confiança no acaso, se a busca procedesse por tateios, e se dispersaria em uma opaca certeza de posse, se a busca andasse com toda a segurança. Mas, no tentar, essa esperança e essa expectativa se tornam elas mesmas grávidas e fecundas, fazem-se consciência de uma oculta atração pela meta, acentuam-se no pressentimento da descoberta. E assim descoberta e busca se consolidam ao mesmo tempo, porque o procurar se torna grávido do presságio da descoberta, vendo-a como produto da própria expectativa e recompensa da própria esperança, e o encontrar se une intimamente ao buscar, convertendo-lhe a esperança e a expectativa em pressentimento e adivinhação.

11. Forma formante e forma formada. O processo artístico traz portanto em si mesmo a sua própria direção. Pois o tentar, não sendo nem previamente regido nem abandonado ao acaso, é de per si orientado pelo presságio da obra que deseja efetivar.

E essa antecipação da forma não é propriamente um conhecimento preciso nem visão clara, pois a forma só existirá quando o processo se concluir e chegar a bom termo. Mas não é tampouco uma sombra vaga e pálida larva, que seriam como que idéias truncadas e propósitos estéreis. Trata-se, na verdade, de presságio e adivinhação, em que a forma não é encontrada e captada, mas intensamente esperada e ansiada. Mas esses pressentimentos, embora intraduzíveis em termos de conhecimento, agem na execução concreta como critérios de escolha, motivos de preferências, rejeições, substituições, impulsos a arrependimentos, correções, revisões. Ou melhor, o único modo de dar-se conta deles é precisamente essa sua eficácia operativa, pela qual no processo de produção o artista sem cessar julga, avalia, aprecia, sem saber de onde na verdade procede o critério de seus juízos, mas sabendo com certeza que ele, se deseja chegar a bom termo, deve agir conforme apreciações assim orientadas. E só quando acaba a obra, olhando para trás, compreenderá que essas operações eram como que dirigidas pela forma agora finalmente descoberta e consumada. A adivinhação da forma se apresenta, por isso, apenas como lei de uma execução em curso: não lei enunciável em termos de preceito, mas norma interna do operar que visa o feliz resultado: não lei única para cada produção, mas regra imanente de um processo único.

Se essa é a natureza do processo artístico, urge dizer que a forma, além de existir como formada ao termo da produção, já age como formante no decurso da mesma. A forma já é ativa antes mesmo de existir; dinâmica e propulsora antes mesmo de conclusiva e satisfatória; toda em movimento antes de apoiar-se em si mesma, recolhida em torno de seu próprio centro. Durante o processo de produção a forma, portanto, existe e não existe: não existe, porque como formada só existirá quando se concluir o processo; e existe, porque como formante já age desde que começa o processo. Mas a forma formante também não difere da forma formada, pois sua presença no processo não é como a presença do fim em uma ação que pretende atingir uma meta: se o valor dessa ação reside em sua adequação ao fim preestabelecido, ao invés o valor da forma consiste na sua adequação consigo mesma. E com efeito a formação chega a bom termo quando termina, e não existe outro critério para se avaliar o bom êxito senão o resultado como tal, e só quando termina a obra se vê como o processo era orientado pelo seu próprio resultado, que dali adviria.

O caráter aparentemente paradoxal desses enunciados atesta que aqui nos achamos no coração do processo formativo. Que há de mais paradoxal que um processo em que o único farol é seu próprio resultado futuro, cuja única norma é algo que não existe ainda? Como se poderia pensar que uma obra seja ao mesmo tempo *resultado* e *lei* de um processo de formação? Não é capaz de compreender a obra de arte quem esquecer que a forma não existe antes de ser executada. Mas o mesmo acontece a quem não for capaz de ver a forma já presente na execução da obra. E no entanto é justamente este o arcano procedimento do artista: em seu produzir ele se deixa guiar pela própria obra que vai fazendo. Persegue uma meta que não sabe qual é a não ser quando a alcançar. Atua em conformidade com o vislumbrado feliz resultado de sua própria operação. Conhece com evidência a norma de seus atos só quando, terminada a obra, dela não precisa mais. Consegue adivinhando prever algo que se oferece à vista só quando depois existe em sua acabada totalidade.

DO INSIGHT À OBRA

12. Organicidade do processo artístico: unívoco e improsseguível. Mas se a obra de arte é ao mesmo tempo lei e resultado de um processo de formação, daí surge uma dificuldade que convém abordar corajosamente e fixar atentamente. Dizer que no processo artístico a forma é ao mesmo tempo formada e formante não significa interpretá-lo como desenvolvimento orgânico? Também num processo orgânico e produto é, ao mesmo tempo, produtor. E a escolha e seleção das diversas possibilidades é regulada por uma finalidade intrínseca que é a própria forma futura: e a expansão, subtraída ao risco de uma multiplicação incontrolada, é aplicada em uma concentração que permite ao todo condensar-se e apoiar-se em si mesmo, retomar-se e consolidar-se em torno do próprio centro, confirmar-se e garantir-se no próprio equilíbrio; e todos os movimentos, como que reclamados pela forma que estão produzindo, tendem para ela com vigorosa e harmoniosa conspiração. E, com efeito, à formação de uma obra de arte se podem facilmente atribuir, e foram muitas vezes atribuídas, as características de uma evolução orgânica: o movimento unívoco que, através de um crescimento e amadurecimento, conduz da semente à forma completa; a permanência de toda a forma em cada uma de suas etapas, de sorte que o aumento não é uma construção que soma e compõe, mas um crescimento de dentro para fora; a espontaneidade do processo, em que não há distinção entre projeto, operação e resultado, pois a própria forma se vai fazendo a si mesma no seu crescer e amadurecer. Assim a obra de arte aparece como o amadurecimento de um processo orgânico, do qual ela mesma é a semente, a lei individual de organização e a finalidade intrínseca: ela só existe quando feita no único modo em que poderia ser feita; é fim para si mesma só enquanto é o fim da própria formação, a lei do próprio desenvolvimento, a energia operativa do próprio crescimento, o artífice interno de seu próprio amadurecimento; e só se revela realizando-se, não tem valor fora da própria existência, sua independência é sua própria espontânea organização.

A forma, antecipada pelas tentativas que procuram realizá-la, torna-se então a lei de organização do processo que, indo a bom termo, a executa. Assim, a formação, sob este aspecto, é na realidade um processo unívoco e improsseguível além de certo ponto. É um processo orgânico em que a própria forma, antes de existir como obra realizada, age como lei de organização. A obra de arte tira seu valor do fato de ser adequação não a outra coisa mais a si mesma, de sorte que o processo de sua formação consiste em transformar em forma formada a forma formante. Isto quer dizer, precisamente, proceder do único modo em que se pode e deve proceder e concluir o processo no único ponto em que este encontra o seu próprio e natural acabamento.

13. A obra se faz por si e no entanto é o artista quem a faz. Mas justamente aqui reside a dificuldade. Pois se as coisas estão neste pé, se na verdade a obra se faz por si mesma, não se deve concluir que não é o homem mas a obra a protagonista da arte, e que a atividade do artista é *somente* uma forma de obediência? Não se deve dizer que o artista não inventa, mas descobre a forma, e que sua atividade, por mais atenta e dinâmica, não faz senão assistir ao produzir-se da obra, seguindo-lhe e acompanhando-lhe o desenvolvimento, favorecendo-lhe e promovendo-lhe o crescimento, secundando-lhe e ajudando-lhe os movimentos? Houve quem, enveredando por esse caminho, afirmasse que a poesia nasce, cresce e amadurece como uma planta. Assim, só restaria ao poeta "confiar na lei segundo a qual florescem a rosa e o lírio". Houve também quem afirmasse que a estátua já está contida no bloco de mármore de onde o escultor deve arrancá-la, e assim o cinzel só lhe tiraria "o excesso". Mesmo pensando assim, nenhum desses ignorava, por direta experiência, a penosa e torturada série de tentativas, buscas e provas em que o artista vai construindo, compondo e por assim dizer fabricando sua obra, e não pensava em fazer do artista simples instrumento ou receptáculo do processo com que a obra se vai formando a si mesma.

Eis aí o mistério da arte: a obra de arte se faz por si mesma, e no entanto é o artista quem a faz. E dizer que a obra se faz por si mesma é aludir a um processo unívoco que, quando consegue desenvolver-se, vai em linha reta da semente ao fruto maduro, e em que a forma cresce com o processo permanecendo íntegra em cada grau de desenvolvimento. Já dizer que a obra é feita pelo artista é aludir a uma série de tentativas às voltas com múltiplas possibilidades e diversas direções, chegando-se à forma compondo, construindo e unificando. Como é possível que no processo artístico estejam presentes ao mesmo tempo desenvolvimento espontâneo e direção consciente, desenvolvimento unívoco e múltiplas possibilidades, crescimento e amadurecimento de um lado e construção e composição do outro?

E no entanto os dois aspectos se combinam, como vê claramente quem for capaz de considerar o processo artístico dos dois pontos de vista, bem diferentes, do artista que faz a obra e da obra feita e acabada. Do ponto de vista do artista às voltas com a obra a fazer, prevalece a série de tentativas, a série alternativa de descobertas e fracassos, achados e correções, a multiplicidade dos possíveis desenvolvimentos, a consciência de ter que dirigir o processo para o final. Quando a obra termina, desfaz-se o halo das tentativas falhas e das múltiplas possibilidades estéreis, e o processo se mostra linear embora não triunfal, unívoco da semente até a forma ao longo do fio de uma lei individual de organização. Aquilo que do ponto de vista da obra é semente, embrião, organização, amadurecimento, é, do ponto de vista do artista, respectivamente, insight, projeto, tentativa, acabamento. E com efeito o artista sabe que a obra lhe sai bem quando o insight que ele trabalha está como que em semente, e o esboço que traça é como um embrião em desenvolvimento, e a peripécia de suas tentativas já gira em torno de uma lei de organização, e o resultado a que chega é o fruto de um amadurecimento. Do ponto de vista da obra, o aumento foi uma expansão e crescimento, em que a própria formação determinou e impôs as rejeições e opções. Mas o artista sabe que, do ponto de vista de seu trabalho, se chega a construir e compor só através da seleção e da escolha, e assim ele deve interrogar as mudas pretensões do fragmento para conseguir atingir o que lhe falta, e dirigir as rejeições de modo a alcançar a conclusão do processo só através de um progressivo fechamento, em que a eliminação de uma possibilidade reclama em cada caso a supressão de outras.

Pode-se compreender também que, terminado o trabalho, o artista se coloque no ponto de vista da obra: aplacada a ansiedade das tentativas, a ânsia da procura, o tormento das experiências, finalmente aliviado da árdua necessidade de corrigir e refazer, saído enfim da gangorra da esperança que precede o sucesso e do aborrecimento que rejeita o já feito, tendo agora às costas a difícil audácia das improvisações e a cessação do cálculo, o impetuoso ou tímido avanço e a cautelosa ou desesperada supressão, só então, olhando para trás, ele compreende que, embora no incerto proceder das tentativas, um só foi o caminho efetivamente percorrido, e era o único possível, o desejado pela obra, o que ele procurava quando entre os múltiplos desenvolvimentos possíveis tentava trabalhosamente abrir o caminho, e compreende que, se na obra acabada nada mais se pode mudar, e ela repousa em si mesma em uma insubstituível harmonia, isso ocorre porque o caminho entre o insight e a obra foi unívoco e a obra foi feita do único modo como podia e devia ser feita. E, relembrando os próprios esforços, o artista entende que aquilo que ele *deveria* procurar e saber encontrar era o desenvolvimento que *não podia deixar de se dar*. Assim, pode-se mesmo dizer que o processo artístico é aquele em que o intuito de quem o faz é pôr-se no ponto de vista da obra que ele vai fazendo, e só se ele consegue colocar-se nesse ponto de vista é que a obra vai bem e termina com sucesso.

14. Como surge o insight. Como porém combinar as duas atividades, a da obra que se faz por si mesma e a do artista que faz a obra? Este é um problema que só se resolve quando se leva em conta o momento em que principia o processo de formação, quando surge o insight. Quando há o insight, o artista sente que não está mais só consigo mesmo: está em companhia da obra que, apenas concebida, ainda está por fazer, e exige ser feita a seu modo. O insight é relativamente independente e cabe ao artista procurar mantê-lo e fixá-lo, pois todo o processo artístico há de precisamente consistir em definir e determinar o insight nessa sua independência até fazer dele uma obra que viva com vida própria. O insight, portanto, quer se apresente com ímpeto peremptório e irresistível, quer timidamente apareça como simples sugestão, sempre vem de encontro ao artista e se apodera de sua mente estimulando-a e por vezes até obsessionando-a.

Mas o que seria essa independência do insight sem a atividade do artista, que não apenas o reconhece e acolhe, mas também o espera e prepara? Antes de mais nada, o insight se apresenta entre mil outras idéias, e o artista deve saber reconhecê-lo nessa constelação de idéias, de sorte que ele vale não tanto pela violência de seu ímpeto, ou então até por uma frágil solicitação, quanto pelo ato de atenção com que é acolhido e abraçado. Quantas vezes nos acontece impregnar-nos de uma idéia, a ponto de acreditá-la fecunda e digna de desenvolvimento, e de súbito, eis-nos de mãos vazias, com um trabalho perdido e uma assiduidade mal aplicada! E quanta vez uma idéia que, convenientemente fixada e alimentada, poderia revelar-se pejada de frutíferos desenvolvimentos, nós a jogamos fora: estéril lampejo que não se soube fixar, semente que não se cultivou. Experimente-se isolar o insight antes que seja acolhido em uma resposta: é algo inerte, que talvez pudesse, quem sabe, no contexto de outra reação, tornar-se uma idéia completamente diversa, ou mesmo se perder sem a reação de ninguém. Por isso o insight nada é fora do reconhecimento que se lhe dá, e a atividade do artista em acolhê-lo e prestar-lhe atenção o constitui em sua natureza. E, além disso, pode-se muito bem dizer que a atenção com que o artista o capta não é senão um prolongamento da fértil expectativa com que ele assiduamente o aguardava. Com efeito, o insight deve responder a uma expectativa. De outro modo, mesmo admitindo-se que chegue, nem seria percebido e não deixaria traços. Também por esse lado, então, o insight nada é sem a atividade do artista. Não surgiria tampouco se não fosse esperado e preparado, e só pode apresentar-se no prolongamento dessa mesma expectativa que perfaz. A expectativa exige o *seu* insight, aquele que pode surgir só ali, naquela esperança e atenção, naquela preparação e fecundidade, de sorte que esperá-lo é já evocá-lo, e chamá-lo de modo tal que, apresentando-se, se deixe ver como produzido por mim que assim o aguardava. Mesmo quando o insight me sobrevém de súbito, e me surpreende apesar de esperá-lo, assim que o capto compreendo que é justamente o que esperava, que é *meu* insight, *minha* intuição, que só a mim poderia ocorrer e que não poderia deixar de me ocorrer.

Tudo, portanto, no surgir do insight depende da atividade do artista, e só dentro de e mediante essa atividade ele pode apresentar-se e agir com independência. O verdadeiro artista é aquele que encontra sempre insights em torno de si, não precisa procurá-los: basta-lhe olhar em torno de si para logo ser assediado por sugestões não solicitadas. Aproveitadas pela calma potência de seu olhar, até as ocorrências do acaso se tornam sementes fecundas. E assim pode ele permanecer em uma expectativa confiante e tranqüila, sem aquela impaciência que tanto mais rejeita quanto mais deseja, e que afugenta exatamente o que desejaria capturar. Mas na paciente confiança dessa expectativa, como não existe a tensão de quem fica à espreita também não existe a inércia de quem só se limita a aguardar. Pois se essa expectativa quer ser fecunda, e conseguir atrair aquilo que pode satisfazê-la, deve ser tão atenta, tão tensa, tão vigilante a ponto de trair uma atividade em contínuo exercício, intensa e solerte alacridade, pronta a provocar a vinda de um insight em cada ocasião. Ora, uma expectativa assim ativa e produtiva, que, assim que lhe ocorreu o que esperava, logo consegue reconhecê-lo, é a intencionalidade formativa, que o artista imprimiu a toda a sua experiência própria. É uma vontade artística que absorve em uma intencional formatividade toda a vida espiritual e se torna uma central de energia, um modo de ver formando e observar construindo, que converte em insights ou intuições os menores incidentes, e entra em ato à mínima ocasião, de sorte que o artista encontra diante de si, como semente a desenvolver, aquele mesmo insight que ele mesmo não apenas aguardou, mas produziu, não só evocou, mas constituiu, não apenas preparou em sua qualidade, mas chegou a instituir em sua independência.

15. Desenvolvimento do insight. Se até o aparecimento do insight depende do artista, o mesmo se pode afirmar do desenvolvimento que vai culminar na obra acabada. Sem dúvida, o insight pede e exige o *seu* desenvolvimento, aquele único que pode defini-lo em uma forma. Sabe o artista que não pode lhe dar um desenvolvimento qualquer, que não poderá tratá-lo casual e arbitrariamente, que não pode forçá-lo em outras direções. A independência em que o institui e o mantém já lhe aparece como uma espécie de acabamento. E com efeito a intuição é a semente da obra, é a própria obra em estado embrionário e tem, portanto, uma intencionalidade toda sua, uma tendência à própria forma, um destino de organização. E esta sua vocação formal se impõe à mente do artista, ou pressionando de modo prepotente e impetuoso quando assume a forma de inspiração triunfal que não tolera delongas, quer se limitando a pressionar de vez em quando os esforços rumo ao resultado.

Mas essa direção unívoca desejada e impressa pelo insight não age independentemente da atividade do artista. E ao artista a intuição se apresenta dispersa em uma multiplicidade de desenvolvimentos possíveis, entre os quais ele deve saber encontrar o único que permita o amadurecimento da forma. E isso é um empreendimento trabalhoso e duro, que tem a estranha prerrogativa de fazer aparecer como um problema a resolver aquilo que na realidade é uma semente que é preciso desenvolver. Muitas possibilidades parecem à primeira vista iguais, e o artista deve interrogá-las para antever o seu resultado e testar-lhes a fecundidade. E pode acontecer que considere boa uma possibilidade estéril, que, depois de o ter arrastado a uma série de fracassos, poderá transformar-se em meio para evocar a possibilidade autêntica. E pode ocorrer que no jogo dos possíveis desenvolvimentos ele perca o rumo, e o insight, empobrecido por uma falsa riqueza, acabe estéril no caminho. E pode ainda acontecer que ao perseguir as várias possibilidades lhe ocorra traçar um esboço, que de per si levaria a uma forma diversa da inicialmente prevista, e ele assim inicie um novo processo de formação, negando ou esquecendo ou rejeitando o primeiro, a menos que, não sabendo sacrificar um deles, persiga os dois, e a obra lhe sai monstruosa e informe, incapaz de consolidar-se em uma estável completude. O desenvolvimento exigido pelo insight não tem portanto a peremptória evidência de uma lei inflexível, mas deve ser reconhecido e encontrado. E só nesse reconhecimento atua e age: sem as tentativas com que o artista liberta, da confusa prenhez da semente, uma clara vocação formal, a lei de organização nada seria. Sem o propício ambiente da busca artística, o único em que pode desenvolver-se e frutificar, a própria vitalidade da semente se torna estéril e morre. A intencionalidade do insight ou da intuição, portanto, atua *na* e *através da* atividade do artista, que é sua única sede possível.

Além disso, a atividade do insight não é nada se não atua *como* atividade do artista. É preciso não só que o artista descubra o desenvolvimento exigido pela intuição, como se já existisse nos hipotéticos limbos das essências, mas o deve realizar e lhe dar consistência. Trata-se, sem dúvida, de um desenvolvimento unívoco, do qual é necessário cada momento. Mas tal necessidade e univocidade o artista só as percebe *se* executa e realiza ele mesmo o movimento exigido, e não antes. Cada operação bem sucedida se lhe desvela, uma vez terminada, como a única que se deveria fazer; mas para sabê-lo era preciso que a fizesse, e só fazendo-a consegue ver que ela, e só ela, deveria ser feita. Antes, era *uma* das muitas possibilidades a tentar. Feita, torna-se *a* possibilidade que se impunha. A lei de organização da forma age como norma dos atos que o artista realiza *enquanto* os realiza, e não antes. Deve pô-los, para que a norma entre em ato. Ela só intervém para sancionar o fixar-se do agir artístico como desenvolvimento orgânico. Não se pode dizer portanto que em um processo artístico bem sucedido o artista não faça mais que seguir e acompanhar o desenvolvimento da semente e o desenvolvimento orgânico da forma, quando ao invés o realiza e executa ele mesmo.

De resto, o insight é o momento em que a intencionalidade formativa que o artista imprimiu a toda a sua experiência se faz um singular processo de formação, produção de uma obra determinada, lei individual de organização de uma forma. Condensa em si, sob o aspecto de uma tendência muito própria, a própria vontade artística que o constituiu. Assim, quando o artista se esforça para dar forma ao insight e desenvolvê-lo, não lhe acrescenta uma atividade estranha, mas prolonga a própria no mesmo ato que procura e adota a lei individual de organização nele contida. Embora todo o seu esforço tenha como alvo manter a independência da intuição, interrogar-lhe melhor a vocação formal, ele no fundo se acha diante de algo familiar, de algo que soube fazer emergir de si mesmo e agora dele exige um desenvolvimento adequado. O artista, é certo, não tem nem deve ter outras exigências senão as da obra a fazer, e assim ele deve exigir de si mesmo aquilo que a obra dele exige. Mas sempre se trata da *sua* obra, da obra em que deve culminar um processo formativo que ele mesmo gerou, e que só poderia surgir a partir de *sua* experiência e de *sua* iniciativa.

16. O exercício. Vigilante espera do insight ou da intuição, eis, no fundo, toda a vida do artista, pois o seu modo de olhar, pensar, sentir já se acha voltado e dirigido à formação: pronto a transformar em energia formante todo impulso interior, a explorar as possibilidades formativas de todo contato e todo encontro, a carregar de vocações formais as mais diversas ocasiões. Mas o caráter produtivo e ativo dessa expectativa assume a maior evidência naquilo que se chama costumeiramente de "exercício". O exercício é essencialmente um processo de interpretação produtiva da matéria artística: é fase de preparação, em que se trabalha sem a pretensão ou o intuito de produzir a obra, mas só para realizar um "estudo" que lhe favoreça o surgimento. É uma fase de pesquisa e teste, em que se examinam as próprias possibilidades e as da matéria. É o momento em que se tenta uma técnica codificada para tentar incorporá-la inventivamente em uma direção formativa; em que se procura fazer emergir de um estilo adotado novos problemas e novas possibilidades explorando regiões inexploradas ou reinventando regras já aplicadas com sucesso; em que se vislumbra a atividade intrínseca de uma matéria virgem ou herdada para dela extrair desenvolvimentos possíveis ou inéditos; em que se põe à prova a capacidade sugestiva ínsita na mais imprevisível aplicação ou na mais clara violação de certos cânones tradicionais. Neste sentido se pode dizer que o exercício é a própria matéria que vai em busca de uma intenção formativa que a adote e a ela se incorpore, resgatando-a de sua indiferença e abrindo-a a uma disponibilidade bem determinada. Mas esse contato operativo com a matéria da arte tem ainda um aspecto de preparação interior, com o qual o artista afina artisticamente a sua própria espiritualidade e ao mesmo tempo a define e precisa à consciência. Na arte toda moção interior é uma cadência formativa e todo ritmo estilístico é uma experiência de vida espiritual.

É bom não se desprezar esse trabalho preparatório, sob a escusa de não se achar ainda na esfera da arte. Nem tampouco lhe negar uma exata fisionomia com o pretexto de que no melhor dos casos já seria produção da obra. O exercício é parte integrante do processo artístico, pois é o momento de espera do insight, não inerte e passiva, mas fecunda e estimulante. É ao mesmo tempo provocação da matéria e evocação do insight, *que pode durar muito tempo sem resultados ou então produzir muitas virtualidades*, entre as quais o artista escolherá a semente que lhe parecer mais vital. E a relevância artística desse momento preparatório consiste precisamente nisso, que uma expectativa tão operativa não é indiferente, mas já qualifica e predestina a intuição que dali vai surgir. Além disso, é bem verdade que por vezes da simples tentativa de fazer um "estudo" ou então um "exercício" saiu uma obra artística. Mas também pode acontecer que aquilo que pensava em ser a produção de uma obra não passe, no final das contas, de um trabalho ao qual só se pode atribuir a importância de ser um simples exercício. A diversidade entre os dois processos – o do exercício e o da produção da obra – não se acha nas intenções, mas na direção intrínseca: quanto ao insight, o primeiro é de simples expectativa, embora atrativa, pregnante e sugestiva; e o segundo é de desenvolvimento, embora proceda por tentativas, arriscado e incerto.

Não é portanto nem inútil nem estéril trabalho o do exercício, em que se aguilhoa a letra para lhe evocar o espírito, em que se prepara a matéria para a vinda da forma, em que se aprestam os materiais para o ato da catalisação, em que se afina a vista para que saiba reconhecer o momento ansiosamente esperado, em que se fecunda a memória e se inova a tradição. Tem o exercício, certamente, um aspecto paradoxal, porque é um fazer que não consegue ainda, verdadeiramente, "fazer"; é elaboração de matéria em que a matéria não é ainda, propriamente, artística; é exercício de estilo, em que o estilo não consegue ainda ser, imperiosamente, modo de formar. Mas no exercício a disciplina pode tornar-se criadora, a assiduidade pode fazer-se invenção, o esforço pode traduzir-se em descoberta, e a matéria ser sugestiva: tudo isso é claro, logo que se pensa no conceito de uma "espera" que é por si mesma atrativa e suscitadora, fértil e evocativa.

17. A improvisação. Certamente o exercício é trabalho complexo em que às vezes a expectativa do insight se alterna e se confunde com o teste e até com o esboço ou o rascunho de outros insights já encontrados. É o que mostra sobretudo o caso do improviso musical em que, por um lado, atua ativa e atrativamente a expectativa do insight e, por outro lado, o insight felizmente aparecido e reconhecido é experimentado na sua fecundidade e virtualidade, e também em parte desenvolvido com uma atividade que, ao mesmo ato que o submete à prova, já o prolonga e ritma e configura.

Entende-se que o traço mais saliente da improvisação de todo tipo seja a sua extemporaneidade que, se por um lado a expõe ao risco do lugar comum e da batida convencionalidade, por outro pode aguçar-lhe a capacidade produdiva e a intrínseca fertilidade. O improvisador, se deve colocar-se em condição de enfrentar qualquer eventualidade com aquela presença de espírito, aquela tempestividade e cálculo rápido que seu trabalho exige, é obrigado a renunciar de saída ao propósito de querer prever ou prevenir de algum modo o imprevisto. Pelo contrário, deve desde o início dispor-se a "aceitá-lo" justamente para não ter que sofrê-lo, deixá-lo entrar em seu jogo justamente para não ser por ele surpreendido, assumir-lhe as conseqüências justamente para não perder a iniciativa. Sem dúvida, essa prévia aceitação de toda circunstância o expõe facilmente à necessidade de ter quer recorrer à memória e à convenção, não tanto para lhes testar as possibilidades formativas quanto para resolver as situações que se produziram no curso de sua operação. Daí a facilidade com que a improvisação se torna um conjunto de lugares-comuns, de associações automáticas, de reminiscências fáceis de se reconhecer, de fórmulas de efeito seguro e razoável. Mas a rigor a improvisação não quer simplesmente entregar-se aos aportes automáticos da matéria que está abordando, e seu autêntico intuito é bem diverso de um espírito de acomodação que se limite a remendar e atamancar do melhor jeito seu produto: a improvisação tem um quê de agressivo que aceita o imprevisto justamente para trabalhá-lo, e se abandona às coisas só no intuito de submetê-las. E faz tudo isso sem orgulho ou prepotência, mas com um misto de decisão e ductilidade, de elasticidade e rapidez, de adaptação e vigilância. E assim a prévia aceitação de tudo o que acontece e a capacidade de não se deixar pegar de surpresa traem um estado de fértil produtividade, mediante o qual o improvisador está pronto a transformar toda circunstância em ocasião, todo acidente em possibilidade, e até a converter uma cadência infeliz em virtualidade fértil, e se dispõe a explorar instantaneamente até os restos emergentes da memória e as fáceis ligações convencionais e a farejar a aproximação de um beco sem saída que se deve evitar ou contornar. Neste sentido, a improvisação põe a nu um dos aspectos mais secretos do início de um processo de formação, mostrando com a máxima evidência o ponto decisivo em que a matéria pode ou impor a própria vontade ou se deixar dominar, e só é capaz de dominá-la quem for capaz de secundá-la, atuando para que as suas tendências, mais que imposições a sofrer, se tornem sugestões a explorar. Do ponto de vista da extemporaneidade, pode-se então dizer que na improvisação a provocação da matéria corre o risco, por um lado, de não ser mais que um simples e trivial prolongamento seu, mas justamente por isso pode, por outro, elevar-se ao ponto de ser não mais apenas evocação, mas com efeito produção de insights.

Mas na improvisação convém sobretudo ver o aspecto pelo qual ela, no que tange ao advento e ao desenvolver dos insights, une solidamente o caráter produtivo da expectativa e o caráter experimental da produção, como se vê especialmente na improvisação musical. Aqui a improvisação, por um lado, tenta tornar sugestiva a matéria sonora, ficando alerta para captar e fixar e reconhecer aquele conjunto musical que um "incidente" feliz pode lhe oferecer e, por outro lado, já tenta a coerência de um desenvolvimento que parece recortar-se e definir-se na fluida sucessão dos sons. Por um lado, tenta reunir e arrumar um caos em torno da poderosa e germinal pregnância de um centro de organização e, por outro, já prevê o delinear-se de desenvolvimentos reclamados pelas sementes que teve a sorte de encontrar.

18. A inspiração. Esse aspecto de independência e desenvolvimento próprio do insight costuma ter o nome de "inspiração". Mas esse nome convém sobretudo aos casos em que o insight se apresenta ao artista com ímpeto irresistível e veemente, e mais que dele reclamar o próprio desenvolvimento, o pressiona peremptoriamente, arrastando-o sem mais traço de esforço ou busca. O verdadeiro é sempre de certo modo "inspirado", por menos que sinta, através inclusive das aleatórias e atormentadas peripécias da formação da obra, que o insight lhe veio por assim dizer ao encontro, e ele não pode mais fazer com ele o que bem lhe apraz, mas deve antes querer aquilo que ele mesmo dele exige. Mas é particularmente "inspirado" quando o insight se lhe apresenta de improviso e no entanto irresistivelmente, inesperada e ao mesmo tempo peremptoriamente, tanto mais surpreendente quanto mais seu inesperado aparecimento desperta um consenso profundo e incondicional e uma adesão pronta e muito viva: gratuito e imprevisível, excepcional e extraordinário, ele satisfaz completamente a alma, e a satisfaz no ato mesmo em que dela se apodera e enquanto a leva a uma alta forma de exaltação, a dispõe e estimula a operar. Sem razão se costuma restringir o âmbito da inspiração ao encaminhamento do processo artístico, pois ela continua muitas vezes no decurso de uma formação impetuosamente iniciada e lhe apressa o acabamento. E assim ela costuma traduzir-se em livre e segura operosidade, e transformando cada pausa em ocasião para renovar o próprio elã. A inspiração é então uma atividade mais concentrada e produtiva, ágil nos próprios movimentos e segura do êxito, feliz nos próprios resultados e exaltada por sua própria facilidade, ignorando obstáculos, cansaço e demora e como que lançada em auras propícias onde parece coisa natural a ausência de todo esforço e pena, tão absorta no próprio alvo e arrastada pelo próprio impulso que ficaria mais admirada com um insucesso do que com o próprio sucesso.

Essa extraordinária felicidade para encaminhar a obra e a excepcional facilidade de operação não bastam porém para marcar a diferença entre a arte verdadeira e o engenhoso artifício, como se a arte só nascesse de um estro repentino e sem peias e de operações fáceis e seguras. Existem casos em que a intuição surge sem aquele ímpeto irrefreável e aquela pressão invencível, e o amplo seio da arte acolhe todos os modos em que nasce e amadurece o insight, tanto o relampejar prepotente como o lento e calmo emergir, tanto a veia triunfal como o paciente e tenaz desenvolvimento. De sorte que é impossível limitar a arte a um só dos dois aspectos, como se o artista fosse apenas o arrebatado inconsciente ou o sábio artífice, e a inspiração tivesse que ser exaltada a *theia moira* (destino divino) ou reduzir-se a um *travailler tous les jours* (em francês no original: trabalhar todos os dias: Nota do trad.).

A gratuidade de um bom andamento e a facilidade de uma operação segura fizeram atribuir-se à inspiração um sentido, por assim dizer, romântico ou platônico, como se se tratasse de um arrebatamento pelo qual a pessoa do artista se vê possuída por um demônio que age em seu lugar, ou se torna o veículo da primigênia e fecunda unidade de espírito e natureza. Certamente, o nome "inspiração" evoca demônios e numes, "entusiasmos" e "manias", em que a alma do artista se sente como que enchida e possuída por uma revelação transcendente e arrebatada e arrastada por um poder estranho e superior. Mas aquilo que é próprio da inspiração, a felicidade do bom andamento e a facilidade da operação, depende, em última análise, da atividade do artista, que soube preparar a alma para reconhecer, acolher, atrair a idéia feliz, preparando-lhe um terreno bom para sua germinação e seu amadurecimento. E assim o artista sente a alma cheia daquilo que ele mesmo confiantemente esperou, secretamente atraiu, sabiamente aprovou: sua operosidade abre caminho sob auspícios augurais e vai aos poucos assumindo um ritmo exaltante, como que arrebatada e transportada pelos seus próprios resultados. É natural, então, que esse arrebatamento operativo, essa excepcional agilidade no operar e essa insólita infalibilidade de decisões, solicitem no artista a consciência de ter sido como que arrebatado e possuído, e pressupõem que o ímpeto da criação se deva à posse por uma divindade.

Mas a consciência de que um estro subitâneo e uma extraordinária facilidade operacional dependem de um poder, misterioso e suprapessoal, que se teria apoderado da mente, ganha referência a um mais sólido e profundo significado quando se desnuda de toda representação mítica e, sobretudo, das interpretações que tendem a afirmar uma pretensa "passividade" do artista, mal compensada por uma sua pessoal e insubstituível "eleição". Considerar como dom misterioso e puramente gratuito uma idéia feliz, que se apresente com ímpeto repentino e irresistível, não é uma "explicação", mas ou menos adequada e mais ou menos oportuna, do fato da inspiração, mas uma "atitude" essencial ao verdadeiro artista, pois se reflete "operativamente" no seu trabalho. Visto por esse prisma, o sentido mais autêntico da inspiração não é a embriaguez de uma possessão miraculosa nem a exaltação de uma escolha pessoal, mas o medo de esperdiçar uma idéia feliz, de ser inferior à própria descoberta, de não ser capaz de cultivar uma semente fecunda. Daí um sentido de responsabilidade, um dever de fidelidade, um empenho dedicado e aplicado, um contínuo esforço para se tornar digno de um dom recebido e não cair de um píncaro atingido com tanta sorte. A alegria da descoberta se torna artisticamente operativa e necessária ao processo da arte quando, longe de provocar no artista a pretensão de ser indispensável, lhe aconselha antes a atitude de dedicação, a única que é capaz de traduzir-se em atividade operosa e eficaz. Por outro lado, considerar uma atividade extraordinariamente ágil e segura como o sinal de um verdadeiro arrebatamento, no sentido próprio, é algo sem sentido se quer aludir a uma certa passividade do artista, e que se investe de real significado apenas se se refere àquela união equilibrada de receptividade e atividade que caracteriza igualmente os momentos mais felizes do agir humano quando o homem se sente tão mais livre e criador quando mais aberto e disponível a forças que, longe de induzi-lo à inércia, o solicitam e motivam à ação. Mas se trata, então, de um receber que é de per si ativo e produtivo e que, longe de diminuir ou substituir a atividade, a intensifica e a reforça, pois ao mesmo tempo a estimula e promove, suscita e encaminha, exige e ampara, solicita e transporta.

19. Ímpeto e veia. Felicidade para iniciar o trabalho e facilidade para efetuá-lo, ímpeto e urgência do insight, elã e veia, *hormè* e *prothymía*, eis portanto os dois aspectos principais da inspiração.

A violência do ímpeto é uma maior eficácia do caráter fecundo e operativo da expectativa do insight, quando este se apresenta não só prolongando essa mesma expectativa que preenche, mas o faz de modo tão imediato e vivo, que não deixa nem uma brecha entre a expectativa e a satisfação, de sorte que o insight se mostra logo em perfeita concordância com o desejo, a ponto de suscitar não só um sentimento de surpresa feliz e trepidante, mas inclusive um invencível movimento de jubilosa aprovação. E o consenso é tão imediato e total que na mesma irresistibilidade da intuição não se pode mais distinguir a imperiosidade com que se impôs da adesão que se lhe deu. E assim a aprovação que se lhe dá, mais que despertada e solicitada pelo seu ímpeto, pode-se dizer que passa a constituí-lo. O prêmio parece ignorar o mérito, e prevenir a expectativa, acentuando-lhe a fertilidade e reduzindo-lhe a demora. A expectativa é assim imediatamente produtiva, e o produto, reabsorvendo em si a consciência da tensão, parece que se deu por si mesmo, ou melhor, oferecido por um desconhecido benfeitor, ou até imposto por um demônio ao qual não se pode resistir e que se apodera da mente do artista.

São esses os momentos de graça em que a idéia vem a nosso encontro e nos toma e nos possui antes mesmo que nos tenhamos disposto a recebê-la e merecê-la. E a revelação é tão poderosa, que nos vem a idéia de que, se a tivéssemos procurado ou mesmo só desejado, esse mesmo esforço a teria afastado e repelido. Mas houve esforço, procura e expectativa, embora inconscientes e latentes, como o demonstra a própria entusiástica e instintiva aprovação na hora em que se reconheceu a descoberta. Houve uma lenta combustão que, de repente, fez alastrar-se o incêndio; uma longa incubação que de súbito fez desabrochar a semente; uma acumulação constante e ininterrupta que a mais insignificante circunstância faz explodir num ímpeto tanto mais arrebatador quanto mais calma e constante foi a preparação. Certamente a idéia vem ou não vem, não há vontade capaz de fazê-la nascer ou regra que promova a sua invenção. Mas uma coisa é certa: se não se esperasse, jamais viria. Se o terreno não fosse já fértil, semente nenhuma conseguiria fecundá-lo. Ou melhor, a idéia é constituída em si mesma por aquela mesma preparação que lhe solicita e evoca o surgimento. A violência do ímpeto se recusa aos conscientes esforços de uma atenção tensa e ansiosa justamente por pressupor as lentas mas seguras operações de uma espera oculta e fecunda, com que a idéia foi nutrida antes mesmo de nascer. E o que é o resultado de um "netunismo" interior parece então o milagre de um dom transcendente. Se o ímpeto da inspiração parece desdenhar toda procura consciente, com isso só faz rebelar-se contra as pretensões da impaciência. O próprio impulso repentino é a recompensa, ainda que sempre gratuita, de uma preparação confiante e tranqüila, pois a atenção verdadeira não é um olhar forçado, mas saber manter-se aberto e disponível a um consenso total e profundo.

A urgência da veia é a própria intencionalidade do insight, mas a tal ponto peremptória que pode até correr o perigo de provocar tentativas estéreis, de sorte que o desenvolvimento unívoco se impõe por si mesmo fazendo-se, mais que guia, caminho, mais que rumo e orientação, elã e transporte. Aí a incerteza do tentar e a precariedade do construir e a dificuldade do compor parecem ceder o passo à facilidade da organização, e o processo com que o artista faz a obra parece totalmente absorvido no processo em que a obra se faz por si própria. Nesse caso, a adivinhação da forma, mais que orientar as tentativas do artista, já é produtiva e executora. O insight não se limita a exigir o próprio desdobramento, mas o dita e impõe e, assim, o artista vê a própria obra como que se fazendo entre suas mãos. Mas nem mesmo aqui se pode afirmar que a atividade do artista se reduz a acompanhar o desenvolvimento que a intuição se dá a si mesma. Essa facilidade é conquista, é a recompensa de um mérito adquirido aos pouquinhos, no decorrer de uma espera não menos ativa que confiante, é a consentaneidade de um desenvolvimento auto-regulado com uma atividade que se preparou justamente para acolher o insight e levá-lo a bom termo.

Nem o ímpeto nem a veia, por si sós, são capazes de eliminar a expectativa e as tentativas, embora pareçam cancelá-las, a tal ponto as dominam. São momentos felizes em que se acentua singularmente a correspondência entre espera e descoberta e entre tentativa e bom êxito, a tal ponto de existir identidade entre desejo e satisfação e entre a operação e sua lei. Mas o que caracteriza o processo artístico é sempre aquela correspondência, ainda que lenta e trabalhosa ou esporádica e imediata. Os que são adeptos do *furor poeticus* e os defensores da *longue patience* podem portanto chegar a um denominador comum, na medida em que se limitam a acentuar este ou aquele aspecto da formação da obra. Os primeiros colocam em evidência a facilidade com que o processo em que a obra se faz a si mesma pode dominar o processo em que o artista faz a obra; os segundos, a dificuldade com que o processo pelo qual o artista faz a obra chega a coincidir com aquele pelo qual a obra se faz por si mesma. Em todos os casos, nem a inspiração suprime as tentativas, nem a paciência anula a espontaneidade. A obra só chega a bom termo se feita como se se fizesse por si mesma.

20. Tentativa e organização. Tentativa e organização não são portanto incompatíveis e dissociáveis, pois até o próprio conceito de um resultado que seja critério para si mesmo as evoca ao mesmo tempo, íntima e inseparavelmente unidas, de sorte que se, por um lado, o bom resultado só se obtém como o fruto feliz de tentativas, por outro, não pode ser critério de si mesma a não ser orientando, urgindo, organizando as tentativas de onde há de resultar.

A grande intuição do romantismo – na arte a natureza age como espírito, e o espírito como natureza – visava precisamente ligar a convicção do artista com a organicidade da produção. Mas com isso ficava comprometido o caráter aproximativo e tentativo da formação, e é natural, por menos que se pense na implicação romântica de finito e infinito, em que também a exaltação da individualidade assume o aspecto de um hino ao Uno-Todo que aí se concentra na plenitude da genialidade. Os termos que importa conciliar não são a inconsciente espontaneidade e a consciência livre mas, de modo mais operativo, o caráter tentativo da operação artística e a organização intrínseca ao bom resultado. E já se viu que o conceito de uma pura formatividade, pelo qual não só a invenção da regra é simultânea à produção da obra, mas também a própria obra é inventada enquanto vai sendo feita, inclui em si os dois aspectos, o caráter tentativo e o caráter orgânico do processo de formação.

Fazer e inventar ao mesmo tempo o modo de fazer; considerar o resultado como critério de si mesmo; produzir a obra inventando-lhe a regra individual; fazer a invenção coincidir com a produção, a ideação com a realização, a concepção com a execução; atuar de tal modo que a obra seja ao mesmo tempo a lei e o resultado da própria formação: eis aí muitas expressões que equivalem a designar o processo formativo da arte e indicar a coincidência entre tentativa e organização no processo artístico. A formação da obra inventa-lhe a regra individual no próprio decurso da operação com que a executa. E assim a série de tentativas se apresenta, na medida em que chega a bom termo, como um processo orgânico, pois o que guia intrinsecamente o tentar é a própria obra como lei de organização do processo com a qual se produz. A pura formatividade da arte é então o ponto de convergência da univocidade, continuidade e espontaneidade de um processo orgânico e da multiplicidade, infinidade e inventividade de um tentar consciente e finalizado.

Atividade do artista e lei de organização da obra não podem, por isso, separar-se: quando a atividade do artista se condensa em um particular processo de formação, dentro dele se recorta, ritmando-a em uma ordem necessária, a lei de organização. E nisto precisamente consiste o grande mistério da arte: como é que o homem pode, se a sua atividade só procede por tentativas, por ensaios, conseguir produzir resultados orgânicos. Entra aqui em função o tentar: uma inventividade capaz de figurar as possibilidades múltiplas e ao mesmo tempo encontrar entre elas a única boa, de modo que tanto mais se destaque a bondade desta em contraste com a multiplicidade daquelas. No reino das múltiplas possibilidades, uma contingência ameaça a cada momento evocar a ilimitada liberdade do puro capricho, o artista deve saber esboçar a peremptória necessidade de uma lei, a insubstituível unicidade de uma ordem, a férrea legalidade de uma norma, que não suprimem a contingência mas a fazem resplandecer com luz nova e inesperada. E nisso consiste o fascínio da obra de arte: ela causa admiração e impressiona pela contingência do processo que a realiza, e cativa e encanta pela necessidade com a qual a sua lei a mantém coesa em uma indissolúvel harmonia.

III. COMPLETUDE DA OBRA DE ARTE

PERFEIÇÃO DINÂMICA DA OBRA DE ARTE

1. Independência e perfeição da obra de arte: completude e exemplaridade. A obra de arte, é claro, não depende de nada que lhe seja exterior: não depende mais do seu autor, pois dele se separou para viver por si mesma; nem depende ainda de um fim ulterior, pois agora realizou tudo aquilo que devia realizar. Não é menos evidente que o fundamento dessa independência consiste na perfeição da obra de arte, vista em seu duplo aspecto de coerência e integridade: a obra de arte se acha em conformidade com a própria regra. É como deve ser e deve ser tal como é, em completa adequação consigo mesma, a tal ponto que dentro dela circula, mantendo-a íntegra em torno do próprio centro, uma lei de unidade, harmonia e proporção. E tem tudo o que deve ter, nada mais e nada menos, a tal ponto que qualquer acréscimo ou subtração não se limitaria a modificá-la, mas a destruiria inteiramente, porque lhe dissolveria a essencial integridade, completude e totalidade.

Essas características de independência e perfeição não justificam que se feche a obra de arte em si mesma, projetando-a em um céu intemporal em que irromperia, como um súbito relâmpago, já pronta, sem preparação e continuidade, prisioneira de uma insularidade contemplável fora do tempo, como se a sua qualidade artística pudesse ignorar passado e futuro, e seus antecedentes e conseqüentes só fossem encontráveis em uma pesquisa histórica irrelevante do ponto de vista da arte. Justamente em sua qualidade artística, na sua independência e perfeição, a obra de arte inclui um passado e lança para um futuro: como forma ela encerra um processo e inaugura novos por ser, ao mesmo tempo, acabamento de uma formação e estímulo de transformações. Na sua natureza de puro *resultado,* a obra de arte é ao mesmo tempo *resultante* e *modelo*, e sua independência e perfeição só se entendem como "completude" e "exemplaridade". Por um lado, fim de um processo que chegou à própria totalidade e, por outro, princípio e norma de novos processos que continuam e transformam.

2. A completude da obra de arte como realização do processo de sua formação: necessidade de uma consideração dinâmica da obra de arte. A forma, como o termo feliz de tentativas, como obra produzida enquanto se inventava a sua regra, como sucesso de uma formação que soube organizar-se a partir de dentro de si mesma, é essencialmente o termo de um processo. É o próprio processo que chegou à sua conclusão. Por isso, a independência e a perfeição da obra de arte só mostram a própria natureza se compreendidas como "realização". Somente se a obra for considerada como resultado e termo feliz do processo de sua formação, é que ela aparece como perfeita: insubstituível em sua plena adequação consigo e de posse de tudo aquilo que deve ter. A perfeição artística não é imóvel e fixa, mas dinâmica justamente em sua definitividade. A existência da obra de arte é sua completude, e sua completude o cumprimento ou a realização de sua formação. A perfeição tem essencialmente aquele caráter dinâmico, operativo e poético que é denunciado pelo próprio significado originário de seu nome, o qual de modo algum remete a cânones ou normas capazes de mensurar a estática harmonia de um objeto, mas alude à realização plena de um processo que se tratava de levar a termo. De outro modo a perfeição da obra se enrijece em uma gélida imobilidade. A harmonia se congela em um simples decoro de correspondências, a totalidade trai o caráter arbitrário ou predeterminado da construção, a forma se esvazia em formalidade extrínseca e a animada vivacidade da obra se perde na exterioridade de um mero e supérfluo ornato.

Certamente, a perfeição da obra consiste em sua invariabilidade e imodificabilidade. Perfeita é a obra na qual nada mais se pode mudar, e tudo está em seu lugar, nem se pode pensar na possibilidade de alterar a ordem, mudar a coerência, substituir ou acrescentar ou tirar alguma parte. A obra é como deve ser, e tem tudo aquilo que deve ter. Mas só se compreende essa impossibilidade de modificação e variação se a forma for considerada dinamicamente, como resultado e sucesso: trata-se da inalterabilidade e necessidade do que é definitivo, ou seja, daquilo que é como é enquanto o próprio processo que leva a esse resultado exclui a possibilidade de ser de outro jeito. A imodificabilidade da obra de arte é o resultado de um processo tentativo que não podia chegar a bom termo senão de um modo e, inversamente, o resultado feliz de uma série de tentativas não pode ser senão imodificável e invariável: necessária porque definitiva e definitiva porque acabada. A obra em que se veja a possibilidade de mudanças e modificações é, a rigor, inexistente como obra de arte, ou então obra de arte incompleta e imperfeita, pois o processo de formação ou não chegou nem mesmo a principiar ou pelo menos não chegou a bom termo. Isso a tal ponto que já se disse, com razão, que uma obra é válida quando "resiste às substituições que o espírito de um leitor ativo e rebelde tenta sempre impor às suas partes".

Mais difícil ainda, se não se considera a forma como resultado, compreender como diante de uma obra de arte o sentido de sua imodificabilidade poderia ser acompanhado da percepção de sua contingência. É singular como diante da obra de arte a percepção da necessidade de sua coerência e da insubstituibilidade de suas partes se concilia tão bem com um sentimento de admiração pelo fato de existir e ser feita como foi feita. Por mais que alguém se dê conta de tudo aí ser insubstituível e invariável e, portanto, necessário, fica também surpreendido por não serem as coisas de outro jeito como são, e apela, por isso, se não ao arbítrio de um capricho, certamente à liberdade da escolha. Como podem duas coisas tão díspares andar juntas, mas até harmonizar-se e unir-se na contemplação da obra de arte, só se pode compreender se a perfeição da obra for considerada como a perfeição típica de uma coisa bem feita, que é inseparável do processo que a leva a termo e do qual ela não é mais que a natural e adequada realização.

3. Três problemas. Desses princípios defluem conseqüências que acho particularmente fecundas para a abordagem de problemas que a obra de arte inevitavelmente apresenta para quem a considera com alguma atenção.

Antes de mais nada, se a obra de arte vive agora por conta própria embora a sua perfeição remeta ao processo do qual é a realização, trata-se de definir a relação entre a obra, independente em si mesma, e seus antecedentes, assim como resultam do processo de sua formação.

Em segundo lugar, trata-se de ver de que modo o caráter dinâmico da perfeição da obra artística, ou seja, de sua unidade e totalidade, tem repercussão sobre as relações que existem, na obra de arte, entre o todo e as partes, e contribui para a impostação desse problema.

Em terceiro lugar, convém considerar se a concepção da obra de arte como resultado serve para explicar como os diversos momentos do processo de sua formação, o insight e o esboço, podem ser ao mesmo tempo completos e incompletos.

A OBRA E SEUS ANTECEDENTES

4. A obra de arte inclui o processo de sua formação enquanto a leva a termo. Quanto ao primeiro problema, é oportuno recordar que a forma não é mais que o próprio processo de sua formação, enquanto este chegou a se concluir, ou seja, a se fazer total e inteiro. É o processo não cessado mas concluído, não interrompido mas terminado, não fechado mas acabado, levado a *seu* termo, atingindo sua *própria* totalidade e integridade. O termo e o fim do processo não significam a sua parada ou cessação, mas a realização e o ápice. A própria independência da forma consiste no fato de o processo de sua formação, encontrando a própria realização, ter-se "arredondado" sobre si mesmo, atingindo o próprio fim, realizado seu intuito. Noutras palavras, conquistou a própria perfeição e autonomia. E o fato de não se poder dar prosseguimento a uma formação bem sucedida é sinal e garantia de que todo o processo se condensa na forma que leva a bom termo.

A forma, por isso, não é nem a última etapa do processo nem efeito que o transcenda, e com relação a ela o processo não é nem simples antecedente temporal agora irrelevante nem causa externa e transitiva. A forma é o próprio processo em forma conclusiva e inclusiva e, por conseguinte, não é algo separável do processo que aperfeiçoa, conclui e totaliza. Ela não é apenas uma prova viva do processo de sua formação: serve-lhe antes como memória atual e permanente reevocação, porque o inclui em si no próprio ato em que o conclui, nem pode concluí-lo se não o inclui.

A forma é o processo que se tornou estável e definitivo, fixado em um equilíbrio onde o movimento se aplaca e ao mesmo tempo se recolhe. A tranqüilidade da forma não é parada ou pausa do movimento que o leva a termo, mas é o seu repouso final, em que as forças se compõem em um acordo indissolúvel e permanente: a imobilidade da forma não é eliminação do movimento mas é o próprio movimento que se exauriu tranqüilizando-se ao atingir seu fim. O caráter definitivo da forma é sua própria formação fixada no resultado final.

E por isso a independência da obra de arte não só não impede a referência ao processo de que ela resulta, mas antes o confirma e acentua. A obra artística, em sua perfeição, é absolutamente independente e não remete a mais nada fora de si, mas remete sem dúvida ao processo que lhe dá origem. E o processo não lhe é propriamente exterior, mas aí se acha totalmente incluído, justamente por levá-la a bom termo.

5. A obra de arte e seus antecedentes: apontamentos, esboços, rascunhos, exercícios, estudos, programas. Existe então um modo de referir-se à gênese e aos antecedentes artísticos de uma obra que não compromete em nada o reconhecimento de sua independência, porque o garante, principalmente, e que não implica, como conseqüência, rebaixar a obra com a reevocação de circunstâncias estranhas ao seu valor artístico, por centrar-se ao invés nas condições que lhe permitem ser "perfeita" e destacar-se do seu autor. A obra vive por conta própria, independentemente do autor, justamente porque o processo com o qual ele a formou chegou a bom termo. Noutros termos, chegou à sua totalidade. E essa totalidade que se alcançou não tem de modo algum a conseqüência de reservar o processo a uma pesquisa inspirada em critérios puramente históricos e destituída de interesse artístico.

A questão não apresenta dificuldade, caso se pense que a obra inclui o processo de sua formação justamente enquanto independente e, portanto, é acessível por si mesma, em sua perfeição e autonomia. E assim não é necessário sair da obra para reevocar o processo que lhe deu origem, o qual, ao contrário, é reevocado no próprio ato que, de um ponto de vista dinâmico, consegue animar a aparente imobilidade da forma. Mas a questão aparece de novo no caso em que os elementos e os momentos da produção são documentos ou documentáveis independentemente da obra, como quando, com oportuna pesquisa histórica e biográfica, se recuperam os apontamentos e esboços, os rascunhos, os desenhos, os esquemas através dos quais se foi progressivamente delineando a obra de arte, e os exercícios e os estudos e os programas de trabalho a que o artista recorreu antes ainda de se dedicar à obra, e baseando-se em notícias de fonte segura se tentam referências a obras anteriores do mesmo artista ou outras que ele poderia ter conhecido, lido ou estudado, tentando reconstruir a sua cultura artística e as mais ou menos conscientes referências.

E diante desses antecedentes documentados da obra de arte costuma-se tomar duas atitudes opostas: de um lado, afirma-se que, se a obra é independente e não remete a outra coisa senão a si mesma, nada adianta procurar iluminá-la com o estudo de seus antecedentes, o que será muito interessante de um ponto de vista histórico, mas irrelevante de um ponto de vista artístico, pois a obra fala por si mesma, nem adianta ir vasculhar nos papéis e nos apontamentos do artista, para aí procurar no estado incôndito e confuso da gestação possíveis referências a obras realizadas. E, de outro lado, afirma-se que um melhor conhecimento da obra e uma apreciação mais segura de seu valor artístico são garantidos pelo estudo dos antecedentes de onde ela, com longa e tortuosa gênese, que é muito útil repercorrer, emerge na sua perfeição e independência artística. E às vezes as duas posições se endurecem em posições extremas como quando, de um lado, a excessiva desconfiança quanto ao estudo dos antecedentes chega ao ponto de querer privar o leitor de toda referência e encerrá-lo no apertado círculo de uma apreciação estetizante e, do outro, a atitude oposta leva a uma gélida dissecação da obra e a uma indiscriminada atenção dirigida inclusive aos pormenores mais insignificantes da formação e ao culto das obras repudiadas pelo próprio artista.

Mas, pondo de lado esses evidentes exageros, não é tão forte assim o contraste entre essas duas atitudes, como talvez pareça à primeira vista. Certamente, dizer que é mister partir dos antecedentes documentados, para compreender o valor artístico da obra é absurdo: a obra se justifica por si mesma, e ela mesma declina o próprio valor, e fala por si mesma tudo o que tem a dizer. Também não se pode afirmar que está perfeita, se para ser compreendida deve remeter a outra coisa, mesmo que seja ao processo de sua composição como se depreende de documentos historicamente pesquisáveis. Antes se pode firmar o contrário, que só partindo da obra se podem compreender os seus antecedentes. Mas justamente é de se perguntar que importância pode ter essa pesquisa, se o que conta é a compreensão da obra como tal. Mas o fato é que os antecedentes da obra e as circunstâncias de sua produção, uma vez que tenham sido iluminados pela obra, servem muito bem para preparar e garantir um maior conhecimento e penetração de seu valor artístico. E é isso que fazem, mais ou menos conscientemente, aqueles que assumem de fato as duas opostas atitudes acima descritas. O estudo apenas histórico dos antecedentes não chegaria a bom termo em seu intento, se não fosse já orientado por um preliminar conhecimento e uma avaliação da obra, e secretamente inspirado pelo desejo de aprofundá-la e melhorá-la, nem a análise genética alcançaria o seu escopo se não se baseasse em distinções e opções inspiradas pela obra cuja gênese se pretende traçar.

Ora, a oportunidade dessa atitude que, para compreender a obra, se serve de seus antecedentes apenas enquanto estes são por sua vez iluminados pela obra, se baseia precisamente no fato de se tratar de relações, digamos assim, dialéticas, no sentido de que a obra remete ao processo de sua formação só enquanto este lhe é intrínseco, pois sua independência é a totalidade do processo quando chega a seu termo. Só assim os antecedentes documentados ou documentáveis, feitos objetos de uma opção que os discrimina à luz da obra, são resgatados de sua consistência meramente documentária e revestidos de seu original valor artístico; só assim a consideração genética, sempre exposta ao perigo de misturar à contemplação da obra circunstâncias que lhe são estranhas, se identifica com a consideração dinâmica, a única capaz de lhe apreciar devidamente a perfeição.

6. A obra de arte e a pessoa do autor: biografia e poesia. Pode-se observar a mesma coisa quando se trata das relações entre obra e pessoa do artista, embora aqui se tenha um problema bem diverso. E este não apresenta dificuldade, caso se pense que a obra *é* a própria pessoa do artista que se tornou toda objeto físico, sem negar, naturalmente, a transcendência entre a obra, agora dotada de existência própria, e a pessoa, que continua a agir com sua autônoma atividade, ainda que nutrida pela própria realidade da obra independente. Mas a questão se apresenta de novo com relação à pessoa, como se vê por documentos independentes de suas obras, representável em uma biografia, de sorte que se poderia perguntar se e em que medida a biografia contribui para a melhor compreensão da obra.

E aqui também se dão duas atitudes. De um lado, aquele que, animado não só pelo interesse, mais que justo no campo histórico, de aprofundar a biografia de uma personalidade da qual já se apreciam e conhecem as obras, mas ainda mais pelo intuito de obter maior compreensão dessas obras, objetiva repercorrer a vida do artista a partir de documentos históricos, autobiografias, confissões, cartas, declarações de amigos e contemporâneos, no fito de reconstruir o mundo espiritual que aparece representado em suas obras, das quais se pensa assim eruir aspectos que de outro jeito não se perceberiam nem compreenderiam no seu exato significado. De outro, há quem faz uma nítida distinção entre a personalidade humana e a personalidade artística do autor, afirmando que a segunda coincide nitidamente com a obra e nela se resolve, enquanto a primeira é uma realidade histórica e biográfica que, contendo os sentimentos vividos e as ações realizadas, mas não o mundo dos sonhos e das aspirações do artista, não serve absolutamente para iluminar e compreender a obra. E para corroborar essa afirmação, aduz os casos tão comuns em que o artista manifesta uma personalidade diversa na vida e na arte, criando ficcionalmente na obra um mundo que não vive na realidade, e recorda que os sentimentos cantados artisticamente não foram necessariamente vividos e experimentados, mas apenas sonhados e representados no próprio ato que os transformava em poesia, e insiste no fato de que a ignorância da biografia impede tão pouco a compreensão de uma obra que, nos casos onde a história não ministra informação alguma sobre a pessoa do autor, nem por isso fica prejudicado o entendimento de sua arte, e ao contrário, às vezes o desconhecimento da biografia confere até maior penetração à inteligência da obra, não deixando que o leitor misture com ela notícias e informações que com ela nada têm a ver, e a tal ponto a personalidade artística de um autor coincide com sua obra que até existe o costume, muito freqüente nas artes figurativas, de denominar um artista desconhecido com o mesmo nome que se dá à sua obra.

Mas é mister recordar, a este propósito, se bem verdade, por um lado, que existe continuidade entre obra e pessoa ou, melhor, no sentido esclarecido, verdadeira e própria identidade. Mas com isso não se deve pensar que na obra a pessoa do artista se acha no estado de vida vivida, como na biografia, pois aí está presente sobretudo como estilo, como energia formante e modo de formar. E assim, a obra, mais que reveladora da pessoa do artista, é, se adequadamente interpretada, uma produção puramente estilística e não uma efusiva confissão ou uma biografia entendida como indiscriminado relatório de atos efetuados. E por outro lado é igualmente verdade que entre pessoa e obra existe distinção real, ou melhor, separação no sentido estrito da palavra. Mas não se deve pensar, com isso, que somente a obra exista na verdade, enquanto a pessoa não é senão um conjunto de atos que se vão jogando fora, um após o outro, na medida em que não culminam em obras, quer porque a pessoa é por sua vez uma obra em contínuo crescimento e consolidação, quer porque a pessoa, por se alimentar de suas próprias obras, assim nelas se transfunde no ato em que lhes dá vida, de sorte que a compreensão de um estilo é facilitada caso se consiga captá-lo no estado seminal, recuperando o ponto em que a espiritualidade do autor se torna energia formante e modo de formar.

É claro que, nesse caso, pretender compreender a obra partindo da biografia só tem sentido se antes se iluminou a biografia com as obras. O que prevalece, certamente, é a obra, pois se trata,

E C A U S P BIBLIOTECA 25434

precisamente, de contemplá-la e avaliá-la e compreendê-la como obra de arte; mas seria absurdo renunciar aos subsídios que para tal escopo a biografia pode oferecer, quando adequadamente interpretada. De resto, a própria biografia não é um simples amontoado de atos e ações, mas já é o resultado de uma escolha operada por quem a reconstrói, e o critério dessa seleção, no caso da vida de um artista, não pode ser senão a sua própria operosidade no campo da arte.

AS PARTES E O TODO

7. Unitotalidade da obra como totalidade do processo de sua formação. Quanto ao segundo problema, se a perfeição da obra de arte é apenas o levar a bom termo a sua formação, o seu duplo caráter, ou seja, por um lado a unidade, a harmonia e a proporção e, por outro, a totalidade, a integridade e a completude, não pode ter outro fundamento senão aquele "todo" em que o processo se "arredonda" quando chega ao termo. Que a obra é como deve ser e deve ser como é devido ao fato de ter sido feita no único modo em que poderia e deveria ser feita. O processo que a formou é unívoco, e a sua linha de desenvolvimento só pode ser essa, e o mais leve desvio a leve ao fracasso, pois destrói inclusive o já feito: uma obra de arte ou é feita no único modo em que pode ser feita ou nem mesmo é levada a termo. Que a obra de arte tenha tudo o que deve ter, nada mais e nada menos, deve-se ao fato de que o processo que a formou não pode prosseguir mais depois de ter chegado a seu termo: Ele não pode interromper-se antes nem querer prosseguir depois que a forma se realizou. Pois no primeiro caso a forma não chegaria à existência e a formação abortaria; e, no segundo, a forma, protraída além do amadurecimento, acabaria perdendo-se e estragando-se.

A perfeição da obra de arte consiste portanto na totalidade do processo que a formou, no sentido de sua unidade e sua totalidade dependerem respectivamente da univocidade e da improsseguibilidade do processo de sua formação. E nisso, olhando bem as coisas, a univocidade e a improsseguibilidade são no todo uma coisa só. O processo é unívoco no sentido de ser governado pelo seu próprio resultado, e improsseguível porque seu termo só pode ser o seu fim, ou seja, de novo, seu próprio resultado. A perfeição da obra é a adequação do resultado consigo mesmo e como adequação só pode ser um resultado, a unidade e a totalidade da formação são compreensíveis sem referência à univocidade e à impresseguibilidade do processo que naquele resultado culmina e se encerra.

A estética da intuição afirma que a unidade da obra é dada pelo sentimento; quer dizer: a coerência da imagem reside no sentimento do qual ela é a representação. O que, evidentemente, equivale a dizer que o fundamento da indivisibilidade de forma e conteúdo na obra artística reside no sentimento, ou seja, no conteúdo, ainda que entendido como conteúdo artístico, de sorte que seria legítimo perguntar por que não reside antes na forma, caindo assim de novo na velha disputa de conteudismo e formalismo. Mas é possível ultrapassar tal antítese quando se concebe a obra como um processo concluído e se considera a coerência e unidade da obra em sua natureza de forma no sentido esclarecido. Neste caso, a unidade da obra se une inseparavelmente com sua totalidade: a obra é coerente porque só nela o processo que a formou poderia chegar a bom termo e atingir a própria perfeição, sendo tal processo governado por aquele mesmo "todo" em que se realiza e ao qual consegue dar vida.

8. As partes e o todo na obra de arte: duplo gênero de relações. Este caráter dinâmico da unitotalidade da obra de arte pode explicar as relações nela existentes entre as partes e o todo. Na obra de arte as partes mantêm um duplo gênero de relações: de cada parte com as outras e de cada uma com o todo. Todas as partes estão ligadas entre si numa indissolúvel unidade, de sorte que cada uma é essencial e indispensável e tem uma posição determinada e insubstituível a tal ponto que uma falta dissolveria a unidade e uma variação provocaria a desordem. As partes, assim ligadas e unidas entre si, constituem e delineiam o todo: a integridade da obra resulta da conexão das partes entre si. Mas isso acontece porque cada parte é instituída como tal pelo todo e foi este mesmo que exigiu e ordenou as partes de que resulta. Se a alteração da ordem e a substituição das partes impõem a dissolução da unidade e a desintegração do todo, isso acontece por ser o próprio todo que preside a coerência das partes entre si e as faz conspirar, todas juntas, para formar a obra na sua integridade. Neste sentido as relações que as partes mantêm entre si só refletem a relação que cada parte tem com o todo: a harmonia das partes forma o todo porque o todo fundamenta sua unidade.

Se as partes constituem e delineiam o todo, e portanto o todo é resultante das partes e ao mesmo tempo as contém, isso se deve a que o todo exige e organiza as partes, e portanto cada parte contém e evoca o todo. A parte é contida pelo todo só enquanto por sua vez o contém, e o todo é formado pelas partes só enquanto ele mesmo as exigiu e ordenou. O todo se deixa constituir pelas partes no sentido de estas já lhe pertencerem e serem por ele queridas. Assim, só nelas e delas pode viver, e por isso cada parte, no próprio ato que contribui com todas as outras para compor o todo, pede o todo e o revela, a tal ponto de se poder afirmar que o contém. Numa palavra, o todo quer e ordena as partes de que deve resultar, e por isso contém as partes só enquanto cada uma delas o revela por inteiro.

Ora, tudo isso se torna compreensível só quando se faz referência ao caráter dinâmico da unitotalidade da obra de arte. O todo contém as partes e resulta de sua indissolúvel unidade só porque ele mesmo, antes ainda de existir como obra formada, as solicitou e ordenou agindo como forma formante no decorrer da formação. Só porque a obra está acabada e concluída, suas partes, não simplesmente juntas como informe aglomerado, mas bem concatenadas e conspirando para formar um todo indivisível, são, em sua unidade, a própria forma, que vive não só como um todo que resulta de seu conjunto, mas também como um todo contido e evocado por cada uma das partes. Levar a termo o processo significa realizar a forma formante: atribuir a cada parte o lugar desejado pelo todo de modo precisamente a conseguir que o todo resulte da própria ordem das partes. Fazer com que o todo seja feito de partes que, exigindo-se mutuamente, evoquem e revelem aquele todo que lhes governou a ordem e o arranjo. Fazer o todo resultar das partes irradiando as partes a partir do todo, de sorte que cada parte esteja ligada a todas as outras enquanto cada uma delas se acha ligada ao todo.

E eis por que saber ver a obra de arte como tal significa não só dar-se conta da necessidade de cada uma de suas partes e do nexo que as liga todas em uma unidade indissolúvel, mas também penetrar no coração dessa unidade para captar o todo e vê-lo presente em cada parte. Não só ver como a obra resulta das suas partes como a unidade de um múltiplo, mas também ver toda a obra como vivendo em cada uma de suas partes. Mas tal é impossível sem uma consideração dinâmica da obra de arte, que reponha em movimento a aparente estaticidade da forma definitiva. Só consegue ver a unidade da obra quem souber ver-lhe as partes "no ato" de se ligar e unir entre si e chamar-se e evocar-se mutuamente. A integridade da obra de arte só aparece a quem souber ver o todo "no ato" de animar as partes, de construí-las para si e reclamá-las e arranjá-las. É mister, de certo modo, fazer reviver o processo de produção, quando o já feito em cada etapa propunha ou sugeria ou impunha o que fazer, e só era bem sucedido porque já era "parte" daquele "todo" que, presente nele como antecipação da forma futura e lei de organização operante, exigia os desejados e invocados "complementos".

9. Extensão e perfil da obra de arte. Naturalmente, não são apenas os traços da obra as "partes" que a compõem, mas também os diversos aspectos e elementos da forma, como a matéria, o estilo, a regra, o tema. De outro modo, a forma seria entendida como um simples perfil, como aquele limite dentro do qual a obra se inclui e se expande excluindo um espaço ou um tempo. A obra tem sem dúvida uma extensão e um limite, uma dimensão e um confim, mesmo que este seja considerado como início e termo ou como contorno. Mas esses elementos, longe de instituir a unitotalidade da forma, são antes fundados por ela, e se inserem por sua vez entre aquelas "partes" que são reclamadas pelo todo no próprio ato que contribuem para constituí-lo.

Que a extensão ou a dimensão da obra de arte seja intimamente exigida pelo todo é evidente: a obra se expande no espaço ou no tempo segundo as próprias exigências, e na medida exigida por sua própria organização interna. Além disso, a forma integra a si o próprio limite, como "parte" constitutiva e essencial, e não só em sua função inclusiva, como delimitação dentro da qual ela se pode estender e expandir-se, mas também na sua função "exclusiva", como limite que traça o seu perfil destacando-a do espaço ou do tempo circunstante. Como elemento reclamado pela totalidade da forma, o perfil se torna não só excludente, mas também irradiante, como no caso da moldura de um quadro que, no ato que realiza do modo mais conveniente a ideal delimitação que recolhe a pintura em si mesma isolando-a do ambiente circunstante, permite ao espaço interno da pintura expandir-se livremente no seu mundo ideal, alargando-se em dimensões espirituais infinitas e inexauríveis. Acontece assim que o espaço excluído por uma obra plástica deve ser um vácuo, e o tempo excluído pela obra poética e musical deve ser um silêncio, onde vácuo e silêncio são pedidos pela própria obra porque, destacando-lhe o perfil, deixam irradiar o seu fulgor, e permitem ao contemplante procurar a própria perspectiva e se recolher como convém. Eis por que na arquitetura a preocupação com o espaço fechado não chega nunca ao desinteresse pelo espaço excluído, e a execução musical exige e o público atento concede aquele devoto silêncio de onde deve destacar-se a realidade sonora da obra. Por isso a consistência de uma obra plástica não é captada se não se "percebe" o vácuo que a envolve, nem a realidade sonora de uma música pode ser ouvida se não "se escuta" o silêncio de onde emerge e no qual termina, do mesmo modo que, como entalhes e pausas, devem ser "vistos" e "escutados" os vácuos e os silêncios que a obra contém dentro dos próprios limites.

O caráter dinâmico da perfeição explica portanto como é possível que a totalidade da obra, embora não resulte a não ser da unidade das partes, se revela também em cada parte individual considerada por si mesma. Com efeito, as partes estão contidas pelo todo, mas de modo a também contê-lo por sua vez. Cada parte é parte com as outras partes só por ser reveladora do todo, e seu mútuo apelo não é senão a sua irradiação a partir de um centro comum. A própria unidade das partes é manifestação da integridade do todo, de sorte que assim como se pode chegar ao todo percorrendo as partes e considerando seus nexos, da mesma forma em cada parte se pode captar aquele todo que as une todas em uma só unidade. Essa estrutura da forma permite compreender duas qualidades características da obra de arte que estão em aparente contraste entre si.

10. Essencialidade de cada parte: estrutura, emendas, imperfeições. Por um lado, se o todo resulta das partes unidas constituindo uma peça íntegra, pode-se dizer que na obra de arte tudo é essencial e nada é indiferente ou sem importância. Não há pormenor que se possa negligenciar, não há minúcia irrelevante, não há inépcia destituída de razão, e até a menor das inflexões é indispensável para o efeito, ou seja, para a existência mesma da obra. Até a impressão de que em uma obra haja partes mais importantes que outras é, por mais paradoxal que pareça, simples variante da afirmação de que na obra tudo é igualmente essencial. Uma parte pode parecer menos importante só por uma intrínseca distribuição de funções, imposta por aquele todo que preside à íntima economia da forma, e não por contribuir em menor medida para a instauração do todo. De resto o olhar verdadeiramente perspicaz, ao procurar captar cada nuance e matiz, visa não tanto contemplar o pormenor em si, mas sobretudo inseri-lo entre os outros, e isto não tanto para aumentar o efeito com sensações inéditas, mas antes para levar em conta a sua insubstituibilidade nesse nexo vivo em que parece não menos necessário ao todo como revelador desse todo, pronto a evocar as outras partes no próprio ato de ser invocado por ele.

Certamente, existe o caso de obras literárias de considerável extensão que, no seu conjunto, se apresentam desiguais e descontínuas, sem que por isso se possa dizer que não contenham poesia. Costuma-se então distinguir entre poesia e estrutura. Distinção muito útil, quando se quer aludir a esse florescer momentâneo e esporádico da arte num tronco que a sustém sem dela participar, e recordar que nesse caso o todo não é a obra, desorganizada e não unitária, mas cada um dos fragmentos que aí chegaram a bom termo, cada um dos quais se mantém por si mesmo, governado pela própria lei de coerência. Mas às vezes se estende o conceito de estrutura a obras que são apesar de tudo profundamente unitárias e bem acabadas no seu conjunto, e com isso se quer aludir àquela ordem expositiva ou àquela ossatura evidente que não parece imediatamente ditada por motivos artísticos, e que sustém as partes poéticas sem todavia poder legitimamente reivindicar a função de organizá-las em unidade artística. Mas é bom observar que em uma obra bem acabada tudo é reclamado e pedido pela própria obra, porque a obra de arte não é ἐπεισοδιώδηζ ὥσπερ μοχθηρὰ ιδαγφδία. E aquilo que em obras de tal gênero se costuma chamar estrutura, porque parece imposto por motivos não poéticos, é, quando se vê bem, assumido ou melhor reclamado pela forma que, para existir, tem necessidade daquela ossatura. E assim como é absurda a atitude de quem se demora mais que o necessário nessa ossatura, como se visse aí o centro organizador da obra, da mesma forma não convém negligenciá-la, como se fosse parte meramente estrutural e impoética. Também ela é desejada pela forma que, em certos casos, não pode expandir-se segundo as próprias exigências sem esboçar ou aceitar uma ordem por assim dizer "expositiva", e o traça para si mesma em harmonia com o todo a ponto de ela se fundir na integridade da forma e se inserir em sua organização interna. O que é bem possível, se até os usos de um prédio artístico são resgatados mas não abolidos pela arte que soube utilizá-los e vivem ainda na forma, não para lhe tirar seu valor artístico nem para lhe justificar a disposição, mas para contribuir para a ordem interna e para a íntima coerência da obra. Claro, não será essa a ordem artística ou a coerência poética da obra em questão. Essa ossatura será apenas um elemento superficial ou subordinado da ordem mais profunda, que é a própria unitotalidade da forma. Assim, o considerá-la como estrutura só tem sentido se com isso se quer reagir contra quem, ao invés, pretender ver nela o próprio fundamento da unidade da obra.

Além disso, em obras muito extensas e complexas se acham, por necessidade do andamento do conjunto, as "emendas", pontos de apoio ou pontos de passagem ou ligaduras em que o artista atua com menor cuidado, com mais impaciência ou mesmo com certa indiferença, como que para se desembaraçar logo de passagens que, justo por serem impostas pela necessidade de prosseguir, podem ser deixados à convenção sem prejuízo do todo. Nem a presença dessas emendas contradiz o princípio da essencialidade de cada parte, dado que estas também se inserem na economia interna da forma, ou porque o todo as reclama ainda que em posição subordinada, adequada à sua modesta função, ou porque também nelas se pode ver o valor do artista que, quando o é realmente, não cai no vulgar ou no trivial nem quando adota de propósito um certa negligência, ou porque são resgatadas e integradas no todo, envoltas pela aura poética que circula em toda a obra, ou ainda porque a sua própria despreocupada negligência gera aquelas pausas e aquelas paradas de onde, por habilidoso jogo de claro-escuros, se ressaltam os momentos de mais intensa e concentrada poesia.

Ao princípio de que cada parte é essencial pode parecer válida objeção o constatar-se a presença de defeitos e imperfeições em obras de arte que nem por isso merecem ser consideradas falhas. E a exemplificação a esse respeito poderia ser tão ampla, a ponto de chegar a abranger toda a história das artes. Pois o que permite destacar as imperfeições é justamente o princípio de que na forma tudo é essencial, e assim uma parte que não obedeça à lei do tudo só por isso deve ser considerada defeituosa. Nem tampouco a unitotalidade da obra fica comprometida pela presença de parciais e esporádicos defeitos, porque a completude é indicada como fim a atingir justamente por aquele todo que já vive dinamicamente no decorrer de uma autêntica formação. Se a totalidade da obra fosse estética, bastaria um defeito para dissolver a unidade e destruir o todo. Mas ela é dinâmica, o que significa que a obra perturbada por alguma imperfeição não chegou ainda a ser ela mesma em todas as suas partes, mas a lei de organização do processo que a formou já age como lei de coerência da forma quase completa, reunindo as partes em unidade indissolúvel e indicando, ela mesma, as partes que não obedeceram plenamente à lei do todo. Para imprimir à obra o selo da arte, basta que o todo, ainda que só dinamicamente, reclame as *suas* partes, denuncie a parte defeituosa e mesmo sugira a substituição ou correção conveniente. E assim não basta uma falha parcial para destruir o todo, que continua vivendo ainda que nem todas as suas partes se respondam igualmente bem.

11. A mutilação não destrói o todo: destroços, ruínas, fragmentos. Por outro lado se cada parte contém e evoca o todo, compreende-se como é possível que, embora sendo todas as partes igualmente essenciais, a obra de arte não cesse de viver ainda que mutilada e reduzida a fragmentos, e não perca o seu valor artístico, reconhecível mesmo num tronco ou num destroço e às vezes até mesmo em uma ruína. O todo que dispôs as partes, fazendo-as conspirar com a sua unidade para a constituição da totalidade, faz com que cada parte individual, justamente por ser parte daquele todo, reclame e invoque as outras partes. E deste modo não há mutilação que possa destruir o todo e suprimir o recíproco apelo das partes. É bem verdade que não se pode captar o todo a não ser percorrendo as partes, pois essa totalidade se manifesta através da conexão das partes. Mas o vínculo que une as partes não é externo a cada uma delas, mas antes é a irradiação de cada parte do todo, de modo que a intenção profunda de quem percorre as partes para apreender o todo, é ver o todo presente em cada parte a reclamar cada uma delas e a uni-las em um conjunto. Inversamente, dizer que a parte evoca e revela o todo significa dizer que cada parte reclama e invoca as outras. O único modo de encontrar a presença do todo em cada parte é ver cada parte no ato de exigir as outras para se unirem entre si indissoluvelmente. Eis por que, embora sendo, durante o processo de formação, cada alteração ou substituição das partes deletéria para o todo, depois que já se deu a formação e ocorre uma mutilação, contanto que naturalmente não chegue a destruir a realidade física da obra reduzindo-a a um inerte fragmento ou a uma ruína insignificante, não compromete o todo. E este se deixa captar, ainda que com maior dificuldade e de modo um tanto inadequado, através das partes que sobreviveram, as quais contêm ainda aquela totalidade em que estavam originariamente contidas, e revelam ainda aquele todo que originariamente resultava de seu conjunto. Numa palavra, a mutilação da forma lhe compromete o perfil e a extensão, sem todavia destruir-lhe a integridade.

Assim os troncos das estátuas e as ruínas dos monumentos da Antiguidade escapam à ação mutiladora do tempo o seu valor artístico, e o olho aguçado pode ver os fragmentos e as ruínas, não ainda restituídos à natureza, animados pela idéia do todo que aí se tinha realizado. Claro, não cabe dizer que essa ideal e mental integração seja capaz de reconstruir as partes que faltam redelineando-lhes materialmente o perfil, inclusive onde não sirvam particulares sugestões inspiradas por motivos de regularidade ou simetria ou analogia. Trata-se de reencontrar a forma com uma consideração dinâmica, que capte o todo no ato de reclamar as próprias partes e veja as partes no ato de responder ao apelo da forma formante. E só neste sentido parece aceitável a afirmação segundo a qual a ação mutiladora do tempo sobre as antigas estátuas as privou do inessencial, para lhes destacar com maior evidência a verdadeira e profunda essência. Por haver tomado essa afirmação no sentido mais material e imediato, surgiu entre alguns escultores modernos a idéia de "fazer" obras mutiladas, um programa poético de per si não ilegítimo, contanto que não pretenda só com isso atingir a própria essência da arte. A mutilação de uma estátua antiga lhe revela a verdadeira essência só no sentido de ser um convite mais peremptório a contemplar, em uma obra de arte, o essencial, que é sua natureza de forma. Pois certamente uma obra mutilada não se presta a divagações sobre o tema ou sobre a semelhança ou sobre a regularidade ou a perfeição canônica, mas só revela o próprio valor se feita objeto daquela consideração dinâmica, a única capaz de captar o valor artístico da obra, enquanto nela percebe a forma no ato de adequar-se a si mesma. E certamente era a essa vitalidade da forma, evidente mesmo através da mutilação de suas partes, que aludia o maior escultor, quando propunha como prova da validade de uma estátua sua capacidade de resistir ao tombo do alto de uma montanha: demonstração evidente da presença do "todo" e da existência da "forma".

A mutilações desse tipo estão sujeitas não apenas a escultura e a arquitetura, mas também outras artes. Às vezes, na poesia, a mutilação é tão grave que a idéia do todo fica irreparavelmente comprometida, não revelada mas oculta pela pequenez do fragmento. Mas mesmo aqui, por mais grave que seja a perda, nem tudo se destruiu, e o fato de uma estrofe ou um dístico ou um verso ou mesmo um hemistíquio ser parte de uma totalidade que aí se achava atualmente contida, basta às vezes para garantir que de tão pequenos e frágeis fragmentos se desprenda ainda um perfume da poesia originária. Por aí se vê até que ponto o fragmento goza de uma certa autonomia, concluído em si mesmo e contemplável de per si: tão vital é a forma, que a marca do todo permite à parte isolada aspirar por sua vez a ser uma totalidade.

12. Alteração da matéria: desgaste do material e esquecimento humano. E se ainda se lembra que "partes" da forma são também todos os seus elementos e aspectos, ver-se-á que no caso da mutilação do perfil é possível recuperar outros fenômenos a que dá lugar a ação do tempo, e principalmente o caso da alteração da matéria, que muitas vezes chega ao ponto de destruir e apagar totalmente a obra de arte, mas por vezes se limita a estragar alguns aspectos de sua matéria física, sem todavia comprometer o todo, bem reconhecível também na aparência assim modificada e diversa.

Assim, por exemplo, na escultura as falhas na pedra, no mármore, no bronze e, na pintura, as transformações químicas das cores e os defeitos nas telas, nos quadros e nas paredes. Caso se pense que a matéria da arte é insubstituível, e como é importante para se delinear a intenção formativa a consistência e a aparência da pedra e o viço e o brilho das cores, ver-se-á que se perdeu alguma coisa com essas alterações, mas também que, a não ser no caso de irreparáveis estragos, a forma não se perdeu, mas ajuda ela mesma a reevocar de certo modo o seu aspecto originário e essencial.

E aquilo que nessas artes pode ser provocado pelo desgaste e o estrago do material, pode em outras artes ser causado pela força do esquecimento humano que consegue também produzir alterações na própria matéria. Imagine-se o que já se perdeu em uma língua morta, onde o culto da tradição e a força conservadora e evocadora da cultura nem sempre bastam para fazer reviver a plenitude dos significados, o sentido das nuances, o apreço pela propriedade e sobretudo a sonoridade e musicalidade da linguagem viva. E as conseqüências que pode ter na música o desaparecimento de um instrumento, com seu timbre particular e sua insubstituível sonoridade, e também a perda da tradição interpretativa de certas obras. Também aqui a alteração e a negligência pela matéria conseguem deteriorar a obra artística. Mas o originário vigor da forma consegue fazer com que a obra corroída pelo tempo e pelo olvido manifeste ainda a totalidade de seu valor artístico.

13. A pátina do tempo: antiguidade e perenidade da obra. Acontece mais de uma vez que a ação do tempo compense o estrago da matéria e dê à obra efeitos novos e inéditos, que ela originalmente não sugeria, e que nem por isso deixam de ser artísticos e, pelo contrário, acabam por lhe pertencer por uma espécie de apropriação que os consubstanciou a si. Este é o único caso em que o passar do tempo acrescenta à obra algo que ela não possuía, e não se limita a desdobrar-lhe a intrínseca riqueza, como ao invés acontece na sucessão das interpretações, que mostram e revelam, sempre de novo, aspectos presentes mas antes não vistos. Aqui se trata verdadeiramente do acréscimo de elementos e aspectos novos que a obra originariamente não possuía, acréscimo que é tanto mais paradoxal por andar pari passu com uma perda e adere tão intimamente à obra que esta agora não pode mais aparecer de outro jeito. Assim no tempo grego a perda da original policromia foi bem compensada pela cândida pureza das colunas, a qual, em nossa consciência, se identificou de tal modo com o aspecto daqueles monumentos, que daí até nasceu um estilo, a perpetuar-lhe na era neoclássica os modelos ideais.

Dá-se assim a pátina do tempo, que não é apenas opacidade e aspereza provocada por certas alterações no brilho original do colorido ou no polido do mármore, mas também o aspecto de antigo que sobrevém às obras poéticas e musicais pelo insólito da linguagem e dos sons. E essa pátina, longe de velar e ocultar o valor da obra, pode-se dizer que o aumenta, fixando-o em uma distância que atesta e confirma uma intrínseca perenidade capaz de desprender-se do aspecto originário e desafiar as insídias do tempo. E desse aspecto não só não se deve mas também não convém prescindir, quando se deseja penetrar o autêntico valor e a verdadeira natureza da obra, a tal ponto ela com ele se identifica e o integra a si mesma.

E pode-se dizer que a pátina do tempo, assim entendida, tem um aspecto imediatamente estético, por se referir diretamente à matéria da arte a qual, como se disse, enquanto perde certas características, adquire outras, novas e não previstas originalmente. Mas aderem de tal sorte à obra que dela já não é mais possível separá-las. Tanto é verdade que é sempre desagradável, em um monumento antigo, uma restauração por demais evidente, e ainda mais uma total reelaboração que realce o contorno original com novas pedras. Mas para que a pátina se identifique com a forma a ponto de conferir-lhe um poder sugestivo novo, é mister que a alteração da matéria se harmonize com o espírito da obra, pois esta assume em si a ação do tempo apenas se em um certo sentido a "vive", como em uma serena velhice que enquanto tira o viço dá nobreza, pois o desgaste é sofrido ao mesmo tempo que enfrentado.

Acontece então que a própria forma aceita e integra em si as achegas do tempo, e inclusive os novos acréscimos, que lhe sobrevêm a compensar as perdas, parecem até intencionais, reclamados e dispostos por aquele todo de onde se irradiaram suas partes.

Mas na pátina do tempo existe ainda um aspecto não imediatamente estético, embora também acabe por se integrar no valor artístico da obra. Trata-se, no espectador, de um sentimento composto, em que se alternam o respeito pela fama, pelo fascínio do antigo e a participação no culto dos clássicos. E todas essas coisas, no mesmo ato em que são suscitadas pela obra, são um reiterado convite a contemplá-la e desfrutá-la, e um aspecto agora necessário de sua validade. Sobretudo, como lembra o poeta, "a fama duradoura e universal das obras escritas, posto que a princípio nascesse não de outra causa senão do mérito que lhes é próprio e intrínseco, apesar disso, depois de nascer e crescer, multiplica de tal modo o seu valor que elas se tornam sempre mais agradáveis de ler, ainda mais que no princípio". Além disso, a antiguidade manifestada pela pátina do tempo e pelo insólito da linguagem se apresenta por si mesma cheia de fascínio, e capaz de atrair a atenção e suscitar o interesse, com o prestígio que lhe vem da comprovada vitória sobre o passar do tempo e do fato de evocar uma perenidade que supera o tempo, embora lhe sofra insensivelmente mas sem cessar o desgate. Finalmente o valor da obra antiga aumenta quando se tem a convicção de que aproximar-se dela significa participar naquela mesma *pietas* com que por séculos ou até milênios inteiras gerações a conservaram ciumentamente, para desfrutá-la diretamente e garantir aos pósteros a sua posse. Acontece aí que a pátina estendida pelo tempo sobre as obras antigas é como que a encarnação física da sua perene validade. Noutros termos, a distância em que a obra é vista se torna como que o símbolo daquele valor intrínseco que lhe permite vencer o tempo e atravessar os séculos, sujeita e ao mesmo tempo superior à própria fragilidade.

14. Espírito e corpo na obra de arte são tudo uma só coisa. O fato de se poder captar a totalidade da obra mesmo em partes mutiladas e até mesmo apesar da alteração da matéria, e de a obra poder assimilar a si mesma, explorando-a para novos efeitos, a pátina do tempo, pode induzir a se pensar que a obra de arte tenha um espírito além de um corpo, e que a sua realidade física não seja senão um meio de comunicação ou a manifestação, ainda que essencial, de uma realidade ulterior e mais profunda, o que estaria em contraste com tudo aquilo que vim afirmando até aqui, que todas as partes são essenciais à obra, e as matérias insubstituíveis, e a obra não é outra coisa senão a sua matéria enquanto formada.

Sem dúvida, a obra tem um espírito, e é bom recordá-lo, sobretudo para evitar que a perfeição, entendida como unitotalidade da forma e como imodificabilidade e invariabilidade da obra, pareça conceito árido e frio, muito perto demais daquele gênero de perfeição extrínseca, motivo pelo qual se pode dizer, por exemplo, e já se disse milhares de vezes, que uma obra não tem defeitos, e no entanto lhe falta nervo, alma, vida, enquanto acontece que obras cheias de flagrantes imperfeições estão intimamente penetradas por um vigoroso sopro poético. Toma-se como ponto de referência, neste caso, um conceito canônico de perfeição, vista como obediência a leis e regras, contra o qual, após todo o romantismo, é inútil ou então supérfluo reivindicar a possibilidade de a obra ser artística não só malgrado, mas justamente através da violação de normas fixadas de antemão. A perfeição da obra de arte é a perfeição da forma, na qual propriamente reside o espírito da obra. Ou seja, a adequação da obra consigo mesmo, que caracteriza o sucesso, a coerência da forma pela qual o todo resulta das partes que ele mesmo exige, a completude em que se conclui um processo de formação são justamente aquilo que faz a obra autônoma e independente, capaz de "viver" por conta própria. São, portanto, a sua alma, seu espírito e vida.

Certamente, o "espírito" da obra, aquilo que a faz capaz de "inspirar" um novo artista, de alcançar "vida" independente, de revelar uma "alma" dentro de seu corpo físico, é o "sentido" da obra. E este é algo "profundo, que não se pode dizer resida em *um* elemento da obra *mais* que em outro, pois ao invés se acha presente em *cada um* enquanto este se acha unido *com* todos os outros em plena correspondência, em profunda solidariedade, em união indissolúvel. O sentido da obra não reside em seu conteúdo, em seu estilo e na sua regra individual, na sua matéria ou em seu tema, se cada um desses elementos ou aspectos ou partes for não digo isolado mas também apenas privilegiado em face dos outros. Mas reside sobretudo na sua indivisível unidade, na qual apenas cada um deles é o que é, e é ele mesmo enquanto já implica e evoca os outros. O sentido da obra é aquela unidade que liga indissoluvelmente uma matéria enquanto formada, um estilo como modo de formar, uma regra como lei de organização, um conteúdo como energia formante, um tema como elemento de formação, de modo que, por exemplo, o estilo é na verdade um modo de formar apenas se corresponde àquele conteúdo, adota aquela matéria, se individualiza naquela regra, assume aquele tema e, analogamente, para qualquer outro aspecto ou elemento, de sorte que cada parte da mesma extensão da obra está organicamente ligada a todo o resto. Dir-se-á então que a obra não tanto *possui um* espírito, como se se tratasse de um corpo animado, mas antes *é o seu* espírito, noutros termos: é forma. Seu espírito não é algo que se deva procurar além de suas partes ou em algum de seus elementos privilegiado em face dos outros ou em um de seus aspectos separado do resto, mas é a própria unidade das suas partes, a própria totalidade de seus elementos, a própria integridade dos seus aspectos, o próprio seu ser uma individualidade íntegra, completa, coerente e independente.

Mas nesse caso o espírito da obra não é algo diferente do seu corpo, como se na obra fosse possível distinguir interno e externo, vida imanente e manifestação visível, alma interior e envólucro exterior, pura espiritualidade e intermediário físico. O espírito da obra é a organização unitária de seu corpo, a totalidade indivisível de suas partes sensíveis, a coerência indissolúvel de sua realidade física. Pois a organização do corpo não é algo que dele possa separar-se, e a unidade está *nas* partes só enquanto é unidade *das* partes, e a totalidade da obra consiste a igual título no seu espírito e no seu corpo. A profunda unidade pela qual até a menor das partes da obra responde harmônica e necessariamente às outras não é algo que se possa distinguir das partes. E isso é tão verdadeiro que o único modo pelo qual uma parte revela o todo não consiste em remeter a algo que esteja além das partes sensíveis, mas em lembrar as outras partes, ou seja, em atestar uma aliança original, um vínculo substancial, um parentesco indissolúvel a unir as partes *entre si*. E desta sorte compreender o espírito da obra significa tornar-se espectador dessa unidade não imanente, mas constitutiva, que não é nada fora do corpo daí resultante, assim como este corpo nada é fora dela. O corpo da obra não é portanto um intermediário, ainda que necessário ou indispensável, para a comunicação de seu espírito. A obra não fala *através de* seu corpo. O que ela diz, di-lo precisamente o seu corpo, sua presença sensível, a sua consistência física, e estas não são a manifestação de uma realidade mais profunda e escondida, mas a própria realidade da obra de arte.

A impressão de a obra possuir um espírito além do corpo nasce sobretudo da possibilidade de que seu corpo tenha sido feito objeto de uma consideração não artística. Parece então que, se é possível considerar a obra, para objetivos práticos, na sua pura fisicidade, como bloco de mármore ou bloco de pedras ou mistura de cores ou agregado de sons, existe além dessa realidade sensível um espírito profundo, vivendo em uma esfera de pura interioridade e espiritualidade. Mas essa mesma observação atesta, ao contrário, a real coincidência de espírito e corpo na obra, não só porque essa forma puramente espiritual não pode ser mentalmente evidente a não ser representada por uma fantasia sensível, que delineia, ainda que interiormente, o próprio corpo da obra, mas sobretudo porque o corpo da obra, quando visto em sua mera fisicidade, não é tampouco mais isso. Ele é visto então como corpo da obra só quando a obra é considerada em seu valor artístico, e a obra só se deixa captar em sua realidade artística quando o corpo é considerado como a própria obra. A preocupação de preservar a espiritualidade da obra de arte não pode ser de modo algum baseada no preconceito que afirma a identidade de seu espírito e de seu corpo. Na obra de arte fisicidade e espiritualidade se identificam, e nela não há nada de físico que não tenha um valor espiritual nem nada de espiritual que não seja presença física.

15. Resumos, traduções, reproduções. Mas a obra parece ter um espírito além do corpo. É o que atesta o fato de o valor artístico da obra se perceber ainda, embora atenuado, nos resumos e nas traduções e reproduções que se podem fazer, como de resto o mostra a mesma experiência, embora com base nos princípios de identidade espírito-corpo e da insubstituibilidade da matéria se possa inferir necessariamente que a obra de arte não é nem resumível nem traduzível nem reproduzível, pois não é possível mudar-lhe nem a matéria nem modificar o corpo.

Certamente, resumir uma obra literária significa perder o seu valor artístico, a tal ponto que é costume considerar como contraprova da validade de uma obra a impossibilidade ou a enorme dificuldade de resumi-la. E no entanto, quando se trata de certas obras, e sobretudo daquelas em que o estilo implica uma grande importância conferida à fabulação, é possível comunicar certo sentido poético mesmo através de um simples resumo. A tradução, que muda não só a ordem das palavras mas até as próprias palavras, no duplo caráter de som e significado, acha-se ainda mais exposta a perder o valor da obra, porque lhe muda totalmente a matéria. E no entanto o poeta já observou, e o filósofo também o recordou, que a verdadeira poesia persiste mesmo nas traduções, ou melhor, quanto mais poderosa tanto mais é capaz de se revelar mesmo traduzida, porque na matéria modificada paira ainda um espírito de poesia, do qual ainda se pode captar um pouco de perfume.

Claro que a reprodução, em desenho ou em foto de uma obra arquitetônica, plástica ou pictórica não pode de modo algum substituí-la, pois desapareceram a vivacidade das cores, a consistência das pedras, a grandeza natural, a terceira dimensão, e em vez da presença viva de um objeto físico se tem uma imagem pálida e bidimensional. Mesmo assim, ela consegue revelar e comunicar algo da obra original, e não apenas a quem se utiliza dessa reprodução só para se lembrar de obras já conhecidas, mas também à pessoa que a ela recorre para um primeiro contacto e um primeiro conhecimento. Mas é bem diferente o modo de considerar uma reprodução, convém lembrar, quando se conhece ou não o original: quem já conhece o original, busca aí apenas um apoio a partir do qual possa redelinear com os olhos a imagem já conhecida e um subsídio para lhe reevocar o conjunto e os detalhes. Quem ignora o original tenta representar-se uma presença viva com a qual revestir o esquema que lhe está diante, e que para ele ou ela é mais uma promessa que auxílio da memória, mais uma antecipação que espera a confirmação da experiência do que uma imagem cuja atualidade se quer reencontrar. Sabe-se de resto como é feliz o encontro com uma obra de arte que se conhecia por reprodução, quando a alegria da descoberta e o sentimento de surpresa se aliam em feliz conúbio com um sentimento de familiaridade, pois a precedente familiaridade não só não impede mas até estimula e reaviva o encanto e a admiração, de sorte que se duplica o prazer, de ver o conhecido como novo e reconhecer nesse novo o já conhecido. E o fato de a admiração nascer não só por se descobrir a inadequação entre original e reprodução, mas sobretudo originar-se do prolongamento de um conhecimento já outra vez iniciado, atesta precisamente que a reprodução revela de certo modo a obra mesmo sem a pretensão de substituí-la.

Mas não se pode considerar nem o resumo nem a tradução nem a reprodução como a própria obra revestida de novo corpo. E assim, se consegue revelar de certo modo a obra, não é porque lhe comuniquem um pretenso espírito despojado da encarnação sensível, mas porque são de certo modo interpretações com as quais um leitor penetrante procura traduzir e dar vida à obra. O resumo ou a tradução de uma obra literária lhe revelam o valor artístico só na medida em que o autor tentou fazer nela reviver, na outra direção indicada pelo seu tema, a obra como ele a compreende, e tanto melhor se sai no seu intento quanto mais aguda tiver sido a sua penetração e quanto mais robusto o poder da própria obra, pois também o resumo deve ser considerado como o resultado e o fruto de uma leitura interpretante. E a reprodução de um quadro ou de uma estátua ou de um prédio só é reveladora em virtude da especial evidência em que o desenhista, interpretando, tentou colocar certos aspectos de preferência a outros, ou da perspectiva em que a objetiva imóvel e sobretudo a objetiva em movimento tentam colocar o espectador para lhe facilitar o acesso e a compreensão da obra. E a natureza interpretativa da reprodução se mostra em toda a sua evidência na arte cinematográfica aplicada à arquitetura, onde o modo como a câmera olha para a obra arquitetônica e a montagem das imagens obtidas produzem verdadeiramente uma leitura aprofundada, que facilita aos leitores a penetração da obra, percorrendo-lhe todos os aspectos, alternando as várias perspectivas e operando aquela transposição do espaço no tempo que constitui a contemplação de uma obra arquitetônica, e chega inclusive a compensar o espectador pela perda que ele sofre no não *viver* "dentro" e "diante" da obra real oferecendo-lhe novos efeitos, não só lhe revelando novas perspectivas inacessíveis ao visitante, mas também aproximando com imediata e expressiva evidência os pontos de vista mais afastados, que o espectador real só pode agrupar em sua memória.

16. Obras de arte e coisas da natureza: sua semelhança e solidariedade. O caráter revelatório dos resumos, das traduções e das reproduções não compromete portanto a supramencionada identidade entre espírito e corpo na obra de arte, porque depende da comunicabilidade da interpretação e não da existência de um espírito da obra além do seu corpo. Tudo isso leva a descobrir um estreito parentesco entre as obras de arte e as coisas da natureza: também nas coisas espírito e corpo se identificam, e a beleza é apenas sensível, e a realidade tem o intenso significado de uma presença física e material. Certamente, sob outros aspectos a diferença é muito grande, nem adianta demorar-se agora neste item, para indicá-lo e teorizá-lo. Pode-se no entanto dizer que tanto as coisas da natureza como as obras artísticas são formas, o que atesta o poder do espírito humano, o qual, capaz de fazer com que haja produtos orgânicos e realidades vivas, pode também estender os confins do reino das formas, acrescentando sem solução de continuidade às formas naturais as inventadas pelo próprio homem. E desta sorte existe entre as coisas da natureza e as obras de arte uma semelhança profunda, e só ela pode explicar os casos em que elas se unem em uma feliz e admirável solidariedade.

Como as coisas da natureza, assim também as obras de arte possuem o traço de serem puras existências, que se dão inteiramente em sua presença física, simbolizando apenas a si mesmas, e nas quais tudo reside na semelhança sensível, sem remeter a profundezas escondidas e misteriosas. Mistério é sim a sua própria presença, profundidade e aspecto, e sua figura tem um rosto tanto mais impenetrável e distante quanto mais irrevogável e óbvia for a sua realidade. Com as coisas, da mesma forma as obras de arte possuem uma suficiência despreocupada e uma impassível solidez, não se preocupam em dar-se em espetáculo nem anseiam avidamente por reconhecimento ou atenção, mas ficam indiferentes e quase sobranceiras em sua soberana e serena gratuidade. “As obras-primas são estúpidas: têm um ar tranqüilo, como os grandes animais e as montanhas”. Como as coisas, também as obras de arte só se entregam a quem souber penetrá-las. A sua própria indiferença as faz capazes de se render a quem não quer senão servir-se e aproveitar-se delas. Mas elas saem soberanamente intactas dessas aparentes submissões, senhoras de si mesmas e do próprio segredo, implacavelmente mudas diante de quem não sabe fazê-las falar e inexoravelmente fechadas a quem não merece ter acesso a elas. E no entanto elas todas estão sob os olhares de todos, em uma disponibilidade tanto mais indiscriminada quanto mais raro for o olhar que souber vê-las. A sua própria suficiência as pode tranqüilamente expor ao risco dessa presença sem reservas, fazendo-as sair indenes de qualquer contato e fazendo-as tanto mais incólumes quanto mais inermes e desarmadas: a vida cotidiana exibe os seus tumultos e suas misérias diante delas, mas não chega a lhes transpor o inviolável recinto.

Mas para quem souber compreender a sua muda e no entanto eloqüente linguagem, a sua própria presença se transforma em apelo, tanto mais irresistível quanto menos evidente a um primeiro olhar. Elas se abrem então com uma confiança que só se pode comparar à primitiva reserva, e convidam a ultrapassar-lhes o limiar de modo sereno e tranqüilo, ou melhor, arrastam para ali o digno espectador, aproximando-o de si e compensando-o com o prêmio de inesperadas revelações. Tendo perdido assim a sua impassível indiferença, entram em animado diálogo com quem sabe interrogá-las e escutá-las, e chegam mesmo a fazer-se companheiras do homem na caminhada da existência, oferecendo-lhe o favor de um rosto sempre amigo e benévolo, e o apoio de uma fidelidade indefectível e segura. E podem ainda tornar-se o ponto de encontro de espectadores afastados no espaço e no tempo e desconhecidos reciprocamente, de sorte que em torno dessas grandes obras se forma um público materialmente disperso e inumerável, mas unido por laços substanciais e profundos, como de pessoas animadas por uma devoção comum e por um mesmo amor. Daí uma ideal comunicação dos espíritos, que se reúne espontaneamente em torno da simples presença de obras e coisas, cuja permanente disponibilidade se torna então segura promessa de revelações sempre novas. É confortadora certeza o saber que no mesmo lugar e a qualquer momento nos espera a mesma coisa, pronta a receber uma homenagem tanto mais gratificante quanto menos solicitada, visível tanto ao apressado passante de cada dia como ao ansioso visitante estrangeiro, capaz de oferecer a quem souber ouvi-la uma perene mensagem, que ultrapassa os continentes e vara os séculos, e liga pessoas de toda época e raça.

Esta semelhança profunda explica como em certos casos e em certas artes as coisas da natureza e as obras de arte se unem em uma perfeita consonância e numa indivisível solidariedade. Certos conjuntos monumentais parecem fundir-se no ambiente que os cerca e deles haurir a vida e a respiração no ato de lhes infundir nova beleza e dignidade. Infundem ao ambiente como que uma presença amiga e conatural, e aí se fixam como na melhor das instalações, a tal ponto que parecem emergir naturalmente do seu meio, em uma mútua familiaridade em que obras e coisas perdem a sua indiferença para dialogar entre si e trocar reciprocamente realce e vigor. Assim as pedras da cidade edificada sobre o monte parecem prolongar as escarpas e a rocha, e o perfil que se destaca contra o céu parece invocado pelo espírito da terra, e as luzes do meio-dia e do pôr-do-sol parecem interpretar a vontade dos blocos de pedra e dos mármores, e as igrejas, as torres, os campanários e os palácios habitam na paisagem, resplandecendo ali sem se destacar da paisagem, lançando aí suas raízes e prolongando as suas linhas, agregando a si o ambiente e animando-o ao mesmo tempo, em um feliz conúbio, em que o recíproco respeito se faz um intercâmbio, e as obras não diminuem mas exaltam a natureza circunstante, e as coisas não velam nem invadem mas antes envolvem e corroboram a obra de arte.

OS MOMENTOS DO PROCESSO ARTÍSTICO

17. Totalidade do processo e de cada um dos seus momentos. O ponto de partida para a abordagem do terceiro problema é a consideração de que como a unitotalidade da obra é o próprio processo de sua formação levado a termo, assim cada momento desse processo, pode-se dizer, contém em si todo o movimento. Como a obra é o processo em repouso, o processo que chegou à própria conclusão, da mesma forma o processo é a obra em movimento, a obra enquanto procura adequar-se consigo mesma. De resto, se na obra completa cada "parte" contém e revela o "todo", isto é possível justamente porque cada "momento" do processo de sua formação lhe condensa em si todo o "movimento".

Como a obra não é efeito externo e posterior do processo de formação, da mesma forma o insight não lhe é causa externa e anterior. O insight não é um estímulo *depois* do qual começa a formação, mas é um estímulo já recebido no seio de um ato que é, ele mesmo, o início do processo. E este, portanto, não começa *por* um insight, mas antes começa *como* um *insight*. O insight é tal somente quando o processo se põe em movimento, ainda que logo se perdesse e exaurisse. É o próprio processo *como* a caminho. O mesmo se poderia afirmar acerca do esboço, como germe seminal ou a promessa de um fruto. Ou, vendo de outro ângulo, a orientação das tentativas e o projeto da obra já levada a termo. Assim, todo o processo aí se condensa como em um movimento que se aproveita de um passado e antecipa um futuro.

Não se podem conceber intuição, esboço e obra fora do processo de formação, do qual são respectivamente início, movimento e conclusão. Se vão se sucedendo ritmadamente em sucessão temporal, isto é porque o próprio processo de formação se condensa ordenadamente sob aspectos diversos: de forma incoativa e sugestiva no insight, de forma propulsiva e antecipadora no esboço, de forma conclusiva e inclusiva na obra. Pois a intuição é concepção e germe, e o esboço projeto e embrião, e a obra é resultado e organismo. Insight e esboço são "momentos" do processo apenas enquanto são o processo em "movimento" que neles se põe a caminho e continua, concretizando-se como sugestão e impulso. Mas não diferem da obra, embora estejam dela extremamente distantes, pois são a própria obra em devir, de sorte que ao mesmo tempo a invocam e a urgem, reclamam-na e a prefiguram, criam-lhe a expectativa e para ela dirigem os esforços.

Por isso, como na obra a completude é a realização, da mesma sorte se pode dizer que intuição e esboço são completos e incompletos simultaneamente. Seu caráter incompleto é geralmente visto em sua insuficiência e, sem dúvida, em confronto com a obra são parciais e incompletos. Mas também são algo mais que essa incompletude, pois da obra são não apenas anúncio e presságio, mas verdadeiramente antecipação e adivinhação; não sombras lábeis e evanescentes, nem fragmentos inconsistentes e incertos, mas um todo em forma germinal, cuja concreta individualidade já subsiste, embora exija adequada realização. Por outro lado, seu caráter completo é visto geralmente em uma sua pretensa isolabilidade, graças à qual o insight valeria por si mesmo, separado do processo que desencadeia, e o esboço poderia aspirar a uma certa finalização e definitividade. Mas se a intuição e o esboço gozam de tamanha vitalidade, a ponto de poderem de certo modo bastar-se a si mesmos, revelando a própria qualidade artística, isto se deve ao fato de mostrarem a sua intrínseca finalidade, conterem a forma para a qual impelem e cujo advento hão de promover, indicarem a obra da qual todavia não são mais que adivinhação, e se apresentarem como a própria obra em movimento que ainda se deve adequar consigo mesma.

Basta a mais simples experiência da arte para mostrar que intuição e esboço não são jamais tão incompletos a ponto de não terem uma já concreta e consistente individualidade, nem tão completos que já se possa considerá-los independentemente da obra em que resultarão no fim do processo. Mas esta singular co-presença de completude e incompletude não seria compreensível se a obra fosse separável do processo de sua formação e não precisasse ser objeto de uma consideração dinâmica que lhe interprete a completude como realização. Só então se pode ver como completude e incompletude são a mesma coisa vista de dois pontos de vista diferentes, pois insight e esboço são incompletos enquanto não são a forma formada, mas são completos enquanto são forma formante. Incompletos, quando vistos como "momentos" do processo de formação; e completos, se considerados como este mesmo processo em "movimento".

18. Completude e incompletude do esboço. A incompletude do esboço é menos evidente do que a do insight, pois é naturalmente menor a distância que medeia entre ele e a obra concluída. E com efeito muitos gostam de frisar a completude dos esboços a tal ponto que a preferem, em certos casos, à das obras, sobretudo quando o "não acabado", ainda vibrante com o elã formativo, parece simplesmente mais poderoso que um "acabado" que se resolve em mera homenagem à tradição ou em simples ato de obediência escolar e de acadêmica docilidade. Como disse alguém: "Até parece que nos esboços, muitas vezes, nascendo em uma erupção do furor da arte, o seu conceito se exprime em poucos golpes e que, ao contrário, o tatear e a demasiada diligência alguma vez tire a força e o saber àqueles que não conseguem nunca levantar as mãos da obra que estão fazendo. E desse modo o vulgo aprecia mais uma certa delicadeza exterior e aparente, que falta aliás nas coisas essenciais cobertas pela diligência, do que o bom, feito com razão e juízo, mas exteriormente menos polido e lixado".

Na verdade, não é raro o caso de esboços que fizeram escola e deram ensejo a formas de arte originais e a estilos inéditos, enquanto as obras em que o artista os tinha vazado caíram no olvido ou colheram consensos mais frios ou ganharam fama menor. Talvez nesse jogo de rejeições e mudança de preferências se reflita a ação de um gosto que deliberadamente prefere ao acabado, por vezes frio e acadêmico, o não acabado, quem sabe, mais robusto e sugestivo. Mas não se deve excluir a possibilidade de um artista se mostrar, na obra, inferior ao que pusera no esboço, como quando a feliz harmonia de estilo e técnica, que presidiu à formação do esboço, se quebra na obra, em que a técnica acaba predominando sobre o estilo, porque a execução perdeu seu caráter inventivo e o artista se fez copiador da própria idéia. Essa decadência do processo de formação não é de forma alguma insólita em arte, e se assemelha a todos os casos em que o artista se torna momentânea ou definitivamente inferior a si mesmo, como quando deixa inexplorados insights fecundos que noutra ocasião soubera oportunamente descobrir e reconhecer, ou renega sua obra-prima, ou refazendo-a em edições artisticamente inferiores ou confiando a própria fama a obras menos belas e de lavra inferior. Além disso, pode certamente ocorrer o caso de esboços em que o "não acabado", que no intuito do artista era simplesmente o distanciamento da obra, adquira uma sua intrínseca e impressionística suficiência. E nesse caso não se poderia mais, a rigor, falar de esboço, mas verdadeiramente de uma obra concluída e completa, pois, malgrado a intenção psicológica do autor, justamente nesse aparente esboço a obra chegou a perfazer a sua intencionalidade formativa, e pretender continuar o processo além desse ponto significa comprometer a estável definitividade da forma.

Mas à parte esses casos de esboços selados com o caráter definitivo da obra, deve-se dizer que a completude do esboço não reside em uma pretensa suficiência do não acabado enquanto tal, mas justamente no que lhe explica ao mesmo tempo a incompletude. Noutros termos, em seu caráter orgânico e dinâmico, graças ao qual, por um lado, é já um todo, e, por outro, ainda não o é. O esboço está completo enquanto, sendo a obra mesma no ato de promover o próprio advento, se acha assinalado pela própria totalidade da arte, e incompleto no sentido de que enquanto inclui um passado anuncia ainda um futuro de forma. Também não se pode interpretá-lo na sua verdadeira natureza sem fazer referência, de certo modo, e este seu devir de obra, vendo aí resumido o movimento e antecipado o resultado do processo de formação e considerando-o incompleto porque a sua realidade consiste no criar a expectativa da obra, e completo porque a expectativa que ele provoca é a expectativa não de um futuro estranho e diferente do que ele é, mas de sua própria realização e de sua própria justificação.

De resto, uma contraprova de que o esboço é ao mesmo tempo completo e incompleto é a influência dos esboços sobre a contemplação da obra, quando revistos à luz da obra terminada: se conseguem arrancar a obra à sua aparente imobilidade, isto se deve ao fato de que permitem pressagiar a mesma obra já completa, antecipar-lhe a forma definitiva, encerrar-lhe o potencial artístico. Numa palavra, são a própria obra em movimento, e assim devem ser avaliados e interpretados. Certamente, quem admite que a intuição está completa no mesmo tempo que resplandece, não consegue captar a complexa natureza do esboço, por colocá-lo diante da alternativa ou de não poder bastar a si mesmo, e assim não teria nada a ver com a arte, sendo antes praticamente a sua pré-história, ou de ser auto-suficiente, e com isso seria já a obra completa, que deve subsistir por si só, sem necessitar de referência a outra coisa. Mas desse modo se perde a realidade do esboço, cuja completude, se vista dinamicamente, não contrasta em nada com o necessário reconhecimento de sua incompletude.

19. Completude e incompletude do insight. É evidente que o insight é algo incompleto, não é preciso insistir neste ponto, tamanha a distância que o separa da obra, a tal ponto que insights fecundos são por vezes negligenciados por artistas apressados ou ocupados em outra coisa. E no entanto o insight tem uma consistência precisa e definida: o nó de fecundas possibilidades e de claras sugestões que encerra lhe confere uma concreta individualidade e uma real completude, que é geralmente considerada como algo isolável, no sentido de que um mesmo insight ou uma mesma intuição pode oferecer-se a artistas diferentes ou receber desenvolvimentos diferentes sem perder a própria identidade.

Mas, frisamos bem, um insight não é nada fora do processo de formação que ele inicia e desencadeia: sua força propulsiva é a da intenção formativa que aí se concretiza, e o próprio ato com o qual se acolhe e reconhece o insight já o qualifica e constitui. De sorte que jamais acontecerá que artistas diversos se deparem com o mesmo insight. Pois são sempre diferentes, em cada um as expectativas industriosas e os atos de recepção, governados e preenchidos pela personalidade única do autor e por sua especial vocação artística. Também não se pode propor a um artista um insight, a não ser supondo que ele o acolha no seio de sua vontade artística, transformando-o em um novo processo de formação e, portanto, um novo insight, original e irrepetível. O insight é inseparável da reação espiritual e da ressonância artística que ele desperta no ato adotado, de sorte que recebê-lo e constituí-lo, e deixar-se possuir por ele é instituir-lhe a originalidade, e o ato com o qual ele desperta a atenção do artista não se distingue do ato com que este aplica o seu poder na sua própria direção formativa.

Sem dúvida, em casos de congenialidade profunda pode acontecer que um artista penetre no insight de um outro artista e, sem nada sacrificar da própria originalidade, consiga tirar dele as ocultas virtualidades. Em tal caso, o esforço de fidelidade da interpretação e o elã inventivo da formação caminham no mesmo ritmo e se alimentam reciprocamente, em um sábio equilíbrio de intuitos e num hábil exercício de formatividade. Ocorrem então os casos felizes de colaboração, que se encontram na história dos fatos artísticos. Mas não se deve aduzi-los como prova de que a personalidade, na arte, não é do autor, mas da obra; nem representam um desmentido à congênita originalidade e intransferibilidade do insight, porque, muito pelo contrário, a confirmam plenamente, dado que como condição de bom êxito supõem uma tal congenialidade entre autores diferentes que a sua diversidade espiritual se compõe em uma superior comunhão de arte e vida, de experiência e estilo. Deste modo, justamente em virtude da irredutível personalidade de cada autor se instaurou aquela comunhão espiritual e aquela afinidade artística que permite a colaboração.

Também não se pode imaginar que um insight tenha uma pluralidade de desenvolvimentos possíveis: se assim parecer, não se trata de outra coisa senão daquela multiplicidade de possíveis com que o artista se acha às voltas ao fazer sua obra, e entre os quais ele deve saber encontrar o desenvolvimento que o insight exige, aquele que permite alcançar um bom resultado e institui a legalidade interna da obra e orienta suas tentativas, ou então, se trata, no fundo, de vários insights, ainda que pareça terem nascido ao mesmo tempo ou em uma mesma atmosfera, mas prenhes de desenvolvimentos divergentes, e que somente olhados rigidamente em uma genérica semelhança podem parecer iguais e identificar-se. Aquilo que faz o insight incompleto, ou seja, a sua distância da obra acabada, é também aquilo que explica a sua completude, sua natureza de semente fecunda de um unívoco desenvolvimento. E essa univocidade de desenvolvimento não implica de modo algum que o artista não deva fazer outra coisa senão descobrir uma essência já formada mas ainda escondida, como gostaria aquele que afirma que "a obra de arte preexiste a nós, e cabe-nos descobri-la, como faríamos por lei natural, pois ela é necessária e escondida", contanto que o artista seja determinado e relativamente inventivo em seu trabalho. Bastaria então, segundo estes, que o artista procure aquele desenvolvimento através de suas tentativas, e lhe dê seqüência em suas operações ou, melhor, o leve a cabo ele mesmo com sua inventiva produtividade. E essa mesma univocidade tampouco não compromete o caráter de infinidade do insight, como qualquer outra obra espiritual, infinitude com a qual todavia nada tem a ver aquela pretensa infinita capacidade de desenvolvimento: univocidade de desenvolvimento para a obra e infinidade de aspectos são, no insight, igualmente compatíveis e coessenciais como, na obra, o são a infinidade e a definitividade.

20. Comunidade de insights em artistas diversos: congenialidade, originalidade, semelhança. Mas, após ter assim firmemente sublinhado a irredutível originalidade e intransferibilidade do insight, convém todavia procurar explicar como é que se pode ter a impressão que certos artistas podem ter um "mesmo" insight. Nem sempre o "estímulo" para o insight tem uma fisionomia autônoma fora do ato de acolhê-lo e instituí-lo em insight. Por vezes ele escapa a qualquer análise, por estar demasiadamente compenetrado na própria vida e experiência do artista, a tal ponto que a consciência que dele se poderia ter se resolve no ato mesmo com o qual se torna insight e dá origem à obra. Mas outras vezes é definido em si mesmo, é precisamente uma forma, e até mesmo uma coisa da natureza ou uma obra de arte, cuja leitura e interpretação por um artista se traduz em sugestão para novas formações. Em outros artistas a leitura dessa obra nada sugeriu, e isso é o que basta para confirmar que o nascimento do insight é uma afirmação de originalidade. Mas quando diversos artistas se referem a uma mesma fonte, pode-se dizer que há uma comunhão no ponto de partida. A obra é a mesma, e permanece imutável em sua perenidade, a suscitar infinitas interpretações nos leitores e a sugerir infinitos insights aos artistas. De tal sorte se pode, por este lado, afirmar que a fonte é única, sem que com isso os insights sejam iguais. Pois diante dessa obra, que no entanto permanece una e idêntica, as reações foram diversas e desencadearam novas e diversas formações. A identidade não é portanto do insight, mas da fonte da sugestão. E isso basta, com certeza, para definir um campo de escolha, um horizonte de liberdade, uma esfera de ação, que são comuns a artistas diversos, e no seio dos quais a particular reação e a pessoal recepção do artista irão definir e constituir o insight enquanto tal.

Mas às vezes existe uma comunhão mais profunda e eficaz, a semelhança da ação exercida pelo estímulo originário no ato de recepção que o transformou em insight. Nos diversos insights extraídos por artistas diversos de uma mesma obra vive ainda de certo modo a velha obra, tecendo uma trama de parentescos escondidos e de profundas afinidades, e indicando uma filiação comum, e podemos até dizer continuidade, que não só não compromete ou suprime a originalidade, mas justamente a alimenta e lhe dá vigor. O poder de um estímulo é nulo fora do ato que o acolhe mas, uma vez que se acolhe o estímulo, então ele passa a exercer toda a sua eficácia operativa, e suas virtualidades vêm à luz, consubstanciadas com a própria atividade que as explora e desenvolve. Então aquilo que é recebido e constituído como insight, pode-se afirmar que suscita e desperta aquela mesma atividade que o acolhe e transforma em germe fecundo, e até mesmo a sustenta e conduz com as sugestões que ela mesma é capaz de solicitar e escutar. É natural, portanto, que, embora não desapareça a originalidade do artista, em sua atividade se configuram altos e baixos e inflexões e características comuns ou semelhantes aos da atividade de outros artistas que, como ele, foram abeberar-se na mesma fonte.

O fato é que tanto a escolha de uma mesma fonte quanto a semelhança dos desenvolvimentos que dela se fizeram se fundamentam em uma profunda congenialidade, da qual são ao mesmo tempo conseqüência e confirmação, manifestação e corroboração. De sorte que o recurso a uma fronte comum já é sinal de uma afinidade, que se aprofunda ainda mais na medida em que as formas derivadas se aparentam entre si. E isso confirma quão pouco se devem excluir originalidade e semelhança, como se a primeira fosse excepcionalidade ou extravagância e a segunda impersonalidade. O fundamento de ambas é o mesmo, e é a espiritualidade da pessoa, que não cessa de ser original se se assemelha a outros por natural ou adquirida congenialidade. Toda a questão deve reduzir-se à personalidade de cada artista, como se pode claramente ver pela atitude que muitas vezes os artistas assumem diante das obras de outro durante o processo formativo da própria obra. Há quem deliberadamente evite olhar obras distantes do próprio estilo, e tente antes cercar-se de obras congeniais, de modo a viver em um ambiente propício ao advento da própria obra, em que nada venha a perturbar com apelos estranhos a direção de seu trabalho. E o olhar, pouse onde pousar, poderia encontrar vozes amigas e incentivos afins a confirmá-lo em seu intuito. Mas também existe quem não goste de examinar obras semelhantes à sua, para evitar que as sugestões que ele espontaneamente dali poderia inferir lhe tomem a mão, e ele venha a reconhecer o próprio intento naquilo que já foi executado ou a imitar aquilo que deveria por assim dizer ter-se produzido por si mesmo. As duas atitudes se opõem, mas obedecem a um único fundamento: de um lado, prevalece a consciência de que a originalidade do insight é irredutível e não pode ser perturbada pela obediência a sugestões congeniais, que devem ao contrário ser procuradas e desejadas; do outro, predomina a consciência de que o estímulo recebido no insight opera com grande eficácia na própria atividade do artista, sem com isso necessariamente forçá-la ou contrariá-la, mas, antes, espontaneamente corroborando-a, tanto mais identificando-se com ela quanto mais originalmente congenial for o artista com sua fonte.

21. Totalidade concreta do insight. Concretamente, dizer que o insight é completo significa que ele já é um todo, embora de forma apenas germinal, e se atualmente não contém todas as partes e todos os aspectos e elementos da forma, todavia já os evoca e pede, os antecipa e predispõe, sugere e atrai. Qualquer coisa, por mínima e irrelevante que pareça, pode tornar-se um insight, e no momento em que se apresenta como tal, já surge a totalidade da arte, com o impulso a configurá-lo em todos os aspectos que a pura formatividade exige. Há quem fale de uma "mancha" colorida, de onde se pode tirar a imagem por ela sugerida e nela condensada; ou do "primeiro verso" de uma poesia que pede para ser posto em um todo adequado; ou de um "acidente" no curso da improvisação musical, que solicita o próprio desenvolvimento; ou da "forma" e das "veias" de um bloco de mármore que inspiram o perfil da estátua; ou também ainda de uma "aura musical" ou de um "ritmo" particular que, em muitos poetas, é o primeiro germe da obra, anterior até mesmo à descoberta das palavras e que, convenientemente desenvolvido, presidirá à organização do poema, dispondo suas partes e envolvendo todo o seu corpo em contínua musicalidade; ou de uma "imagem-símbolo" que, em si pobre, está pejada de sentidos entrelaçados e referências fecundas; ou, como recentemente se disse, de um "mito" que precede a figura contendo-a, como símbolo misterioso e estática intuição que são o viveiro e o foco central das imagens a combinar na visão e no discurso da poesia; seja como for, por mais pobre, truncado, incompleto que seja o insight em sua realidade liminar, todavia ele já está prenhe de todos os aspectos essenciais da arte, e caberá ao artista procurá-los, encontrá-los no criativo esforço da produção.

Em sua individuação concreta e total, o insight já contém, ao menos por sugeri-los ou impô-los, os elementos do processo de formação de onde há de resultar a obra: a intenção formativa e a matéria, o espírito e o estilo, o tema e a regra de formação, a reclamar-se, procurar-se e exigir-se reciprocamente. O insight é semelhante a uma nebulosa em que já se anuncia a constelação, um núcleo em torno do qual se agrupam os componentes essenciais, uma cristalização na qual os diversos elementos vão procurando o seu lugar, um conjunto orgânico e seletivo, que exclui e rejeita na medida em que assimila e adota. Um sentimento, um ideal, um costume, uma experiência de vida e pensamento não são em si insights artísticos, mas podem tornar-se insights quando se fazem vontade de forma e solicitam a definição de sua vocação formal e reclamam uma matéria para manipular de certa maneira, e impõem problemas artísticos, propondo ao mesmo tempo a solução para eles. Também não constituem um insight artístico, de per si, a gramática ou a sintaxe ou o léxico de uma certa linguagem, a estrutura de uma forma ou de um gênero ou de um estilo, a natureza e a atividade de uma certa matéria, mas tornam-se insight quando a energia formante de uma espiritualidade concreta que se fez modo de formar consegue tirar daí para fins exclusivamente formativos possibilidades e sugestões e propostas que promovam o nascimento da forma. Até um motivo prático ou utilitário pode ser um insight artístico, mas torna-se tal quando uma precisa vontade de arte sabe fazer germinar daí uma possibilidade de forma, adotando-o em um processo no qual ele se traduz na lei interna de organização da obra a fazer.

Deste modo se compreende como é que qualquer coisa se pode tornar insight para um artista consciente: basta que sob o vigor de seu olhar formativo ele se torne o catalisador dos elementos da arte, o ponto de encontro dos aspectos da formação, a focalização da intencionalidade formativa. Pouco importa como surja o insight: quer se trate de um sentimento realmente experimentado, de uma emoção vagamente imaginada ou sonhada, de uma missão religiosa ou moral ou política a desempenhar, de qualquer tarefa ocasional a cumprir, de uma concepção da vida que se há de manifestar ou difundir, de uma necessidade de efusão e comunicação de uma sensação fugaz e lábil e mesmo assim fecunda, por estar pejada de sentidos simbólicos, de um tema em si fascinante e atraente, de uma impressão fecundada pela memória e densa de recordações vividas, de uma associação de imagens dotada de particular intensidade e concentração, de uma experiência que transpõe mataforicamente o sentido de uma vida inteira tornando-se o seu centro, de um feixe de reminiscências literárias revigoradas por uma experiência diretamente vivenciada; quer se trate de um metro ou de uma rima que se há de submeter à prova, de um ritmo que com sua musicalidade sugira uma atmosfera interior ou evoque um conteúdo espiritual ou simbolize uma experiência de vida, de uma palavra ou de um lindo verso ou de "farrapos de frase" à procura de um contexto onde se colocar para ganhar maior realce, de uma nova técnica narrativa que se há de experimentar para lhe avaliar a adequação à vocação formal da própria espiritualidade, de formas ou gêneros ou estilos que se renovam e à procura de nova justificação em espíritos novos, de um sistema harmônico do qual se possam extrair efeitos inéditos e impensados que transponham para o plano da arte novas formas de vida, da especial natureza e a consistência e resistência e um pouquinho de certos materiais plásticos ou de construção, e de todos os outros infinitos aspectos ou acontecimentos ou acidentes que inerem à matéria da arte, vista em sua virgem virtualidade ou no peso de sua tradição artística.

22. Problemas técnicos e conteúdos espirituais se invocam mutuamente. De maneira particular, não se pode admitir a exclusiva prioridade dos "motivos expressivos" sobre os "problemas técnicos" ou vice-versa, pois ambos só o são em um grupo indissolúvel, em que o artista não pode converter em estilo a própria espiritualidade sem se pôr problemas técnicos, nem pôr-se problemas técnicos sem estar animado pelo desejo de inventar um modo de formar em consonância com a própria personalidade. Por isso, quem exclui o poder sugestivo e inspirativo dos "problemas técnicos e formais" esquece que um motivo espiritual entra na esfera da arte apenas enquanto tende a determinar para si uma vocação formal, evocando um estilo para formar uma matéria e que por conseguinte é bem possível que reciprocamente um motivo meramente estilístico invoque e exija e sugira motivos espirituais congeniais e harmônicos, em que há de encontrar a própria justificação e aplicação. E quem admite que os problemas técnicos se apresentam por si, não somente propostos mas impostos pela matéria da arte e por uma linguagem que se vai desenvolvendo por conta própria, esquece que a força sugestiva da matéria é despertada por aquele mesmo olhar artisticamente formativo que por sua vez se abre para lhe acolher e aceitar as sugestões.

Alguns afirmam que não existem problemas técnicos fora da obra de arte individual, e que a arte não pode tomar como ponto de partida motivos estilísticos ou sugestões formais, pois o motivo inspirador se deve oferecer por si a própria "forma", de outra maneira existiria uma defasagem entre "forma" e "conteúdo", e a obra falharia. Porque se "aplica" um estilo que vem de fora, e que não brota da íntima necessidade de uma inspiração ideal que se faz conteúdo artístico. Há também quem afirme justo o contrário, ou seja, que na arte a novidade brota de soluções dadas a problemas técnicos que aguardavam solução e foram postos pela própria evolução da linguagem artística, e o artista tenta determinadas "expressões" só quando o aspecto "técnico" em que estas devem traduzir-se se tornou possível. Desta sorte, certas possibilidades expressivas e certos conteúdos espirituais nascem no preciso momento em que no desenvolvimento da linguagem e da técnica se apresentam certos aspectos formais e certas possibilidades estilísticas.

É claro que ambos os pontos de vista coincidem em admitir, e com razão, o princípio da necessária adequação de "forma" e "conteúdo", mas eles se distinguem no sentido de que o primeiro acentua o fato de o "conteúdo" ter que se dar a si mesmo a própria "forma", nascendo para a arte só quando gerou a própria imagem e ganhou corpo, e o segundo prefere sublinhar o fato de a "forma" poder evocar um "conteúdo" em que encontre adequada justificação. E se o contraste for só este, é mais que possível a conciliação dos pontos de vista, pois na realidade não se trata senão de dois casos, diversos mas amplamente atestados pela experiência artística, em que se desenrola e processo artístico, que sempre toma como ponto de partida um insight, o qual pode ser um motivo espiritual no ato de invocar o estilo, a matéria e a regra com a qual se há de operar como energia formante, ou ainda um motivo estilístico no ato de solicitar uma espiritualidade para assim precisar a própria vocação formal.

23. Linguagem, técnica e matéria. Mas o verdadeiro contraste é mais profundo e radical, no sentido de que o primeiro ponto de vista exclui que a matéria possa por si mesmo propor ao artista problemas técnicos e lhe sugerir determinados processos de formação, pois ela não existe fora da obra concreta e é completamente criada no próprio ato do nascimento da obra acabada; e o segundo afirma que a linguagem artística evolui, e esse processo de evolução é separável por abstração das obras singulares, e o artista se encontra cada vez diante dos resultados dessa evolução, que lhe impõem problemas que toca a ele resolver. E aqui o contraste é de fato insuperável, e gera grave problema, do qual não é possível desvencilhar-se a não ser resolvendo os conceitos de "linguagem" e de "técnica" no de "matéria", no sentido que antes tentei definir, como tal que, prenhe de uma tradição de manipulação artística, torna-se de caso para caso matéria de arte só no ato em que é adotada por uma intenção formativa que a ele se incorpora, mas conservando uma independência própria, que o artista há de levar em conta para levar a bom termo o seu trabalho. E esse ato de adoção não cria nem tampouco sofre a matéria, mas a constitui e a interpreta ao mesmo tempo, no sentido de a constituir como matéria artística apenas se nesse entrementes lhe sabe interpretar a natureza justamente por levar a obra a bom termo e constituí-la como matéria artística.

Dito isso, quanto ao primeiro ponto de vista se deve observar que é verdade que a matéria artística só é tal na obra e no processo de sua formação, do mesmo modo que a linguagem só existe como tal na boca de quem fala. Mas é igualmente verdade que a matéria não é "criada" pelo artista, da mesma maneira que a língua não é "criada" pelo falante, pois, muito ao contrário, às vezes é ela que fala por ele e nele, e até "pensa" para ele, a tal ponto que se pode dizer que fala bem quem sabe fazer "falar" a língua. Mas nem por isso se pode dizer que o falante seja menos original e inventor. Trata-se antes de uma adoção que, enquanto dá artisticidade à matéria e faz a língua falar, cuida de interpretar-lhe e estudar-lhe a natureza e sobretudo as tendências, que são o que são, e não se podem forçar arbitrariamente, e só quando secundadas se tornam possibilidades fecundas. De sorte que a matéria e a língua manifestam sua independência justamente *na* adoção que delas se faz, enquanto se desenrola a fala e enquanto está em curso a formação da obra de arte. E se as coisas se passam assim, é muito possível que o artista saiba deixar-se inspirar por sua matéria, que ele indaga e perscruta não apenas no curso de uma formação já desencadeada, mas até antes que nasça o insight, naquele ativíssimo estágio preparatório que é o exercício, onde é verdade que não existe ainda a intenção formativa, mas já atua a fecunda expectativa que lhe promove e atrai o advento. Isso acontece, por exemplo, quando o artista inventa os metros e ritmos e formas e gêneros, antes ainda de corporificá-los na obra, e a mesma aplicação que põe nisso gera as sementes das obras que ali encontrarão a adequada elaboração e a congenial musicalidade; ou como quando escava na natureza da língua, e lhe evoca possibilidades inéditas e imprevistas, mas por assim dizer invocadas e esperadas por sua realidade técnica e consolidada, e a submete aos próprios objetivos sem contrariar o instituído, e a renova com um elã que parece inspirado por sua própria realidade em movimento.

Olhando as coisas agora do segundo ponto de vista, convém observar que é verdade que sem uma certa matéria e, portanto, sem uma determinada técnica ou uma determinada linguagem, certas intenções formativas jamais surgiriam, de sorte que o artista deverá prestar o máximo de atenção aos problemas técnicos, com um constante trabalho de estudo da matéria da própria arte e da interpretação estilística das obras de outros artistas e de exercício por conta própria. Mas não se pode também negar que a matéria, a linguagem e a técnica não possuem uma evolução separável das obras de arte, de sorte que os problemas técnicos não são nem propostos nem muito menos impostos ao artista, mas só ele mesmo que os faz emergir da matéria que ele estuda ou lendo outras obras ou exercitando-se por conta própria ou já formando a obra. De sorte que, quando se nota que um artista não procura formar um certo conteúdo a não ser quando se tornou possível o aspecto técnico correspondente, não se quer aludir senão à possibilidade de certos aspectos da matéria e certos motivos estilísticos, considerados de um ponto de vista formativo, se mudarem em problemas técnicos, no ato de se tornarem insights, e de modo algum se deveria pensar em algum determinismo que predestine certos resultados com base em certas condições, porque em cada caso essas correspondências são encontráveis somente *post factum*, como respostas precisas e verdadeiras a perguntas que se soube fazer emergir e a solicitações não sofridas, mas por sua vez solicitadas.

O insight nasce portanto sempre de um "encontro" afortunado entre uma espiritualidade que assume atitude formativa e uma matéria que anda à procura de sua própria vocação formal, que seja a primeira a evocar e a sugerir a segunda ou vice-versa, e isto em virtude daquela essencial embora germinal totalidade do insight, indicada por uma consideração dinâmica da perfeição artística.

IV. EXEMPLARIDADE DA OBRA DE ARTE

EXEMPLARIDADE E IMITAÇÃO

1. Exemplaridade do êxito e operações imitativas. É característica de toda obra que tem êxito a capacidade de se tornar critério de apreciação e de juízos de valor, tornando-se estímulo e norma de novas obras. Por um lado, uma operação particularmente bem sucedida convida a julgar por seu metro os resultados de operações semelhantes. O cotejo se apresenta por si mesmo, e não é fácil subtrair-se à evidência das comparações implícitas no próprio fato de o êxito emergir sempre, superando-a, de uma série de operações que falharam e de tentativas frustradas. Por outro lado, toda obra bem sucedida também se caracteriza pelo fato de cada um, tendo que resolver um problema análogo àquele que nela encontrou uma feliz solução, dela se aproxima para aí encontrar orientação. E, tendo que efetuar determinadas operações, espontaneamente procura imitar o exemplo de memoráveis sucessos nesse gênero de atividades. E é de tal modo sugestivo o exemplo do êxito que, mesmo quando não se precisa agir nesse campo, sente-se todavia quase a tentação a fazê-lo, como que arrastado pela excelência da forma, que com sua própria perfeição estimula a emular seu bom êxito.

Numa palavra, a forma não se limita a exigir e obter reconhecimento, mas se torna o ponto de referência e o termo de comparação dos juízos que se proferem acerca de outras formas. E além do mais suscita e desperta depois de ulteriores formações que nela se inspiram, e dela recebem orientação e conselho, e desejam igualar-lhe e prolongar-lhe a perfeição, adotando-a como regra e farol. E nessa capacidade de estimular propósitos operativos e regular as suas respectivas realizações consiste a essencial exemplaridade da forma.

2. Exemplaridade da obra de arte e imitação artística. A obra de arte, em sua natureza de forma pura, possui então eminente característica de exemplaridade. Mas pode acontecer que a obra de arte não só consiga fundar um gosto, determinando num público certa expectativa mas além disso suscite concomitantemente uma ulterior atividade artística, fornecendo-lhe, além de insights e sugestões, também regras e modos de agir, capazes de instituir entre as obras uma real continuidade, isto é algo atestado pela experiência dos fatos artísticos. Constata-se, mas é difícil explicá-lo, como o próprio Kant foi levado a dizer: sabe-se *wie dieses möglich sei, ist schwer zu erklären* (como isto é possível não é fácil de explicar).

Antes de mais nada, não é fácil explicar como a obra, de per si única e irrepetível, poderá tornar-se um modelo. Ela está encerrada, concluída, e o movimento de sua formação não pode ir mais adiante, sua lei é rigorosamente individual e própria, de sorte que a sua própria perfeição, que se adequaciona não a uma lei superior e extrínseca, mas unicamente a si mesma, exclui que ela possa ser retomada, prolongada e desenvolvida ainda mais. Além disso, não é fácil explicar como é que uma operação que toma por modelo uma obra de arte preexistente poderia ser artística: essa ulterior atividade, se é verdadeiramente formativa, deve ser nova, e não ter nenhuma outra lei senão a própria regra individual, de tal sorte que não pode, de forma alguma, ligar-se à obra precedente.

E todavia, apesar de todas essas dificuldades intrínsecas, a história de todas as artes manifesta com inegável evidência que mais de uma obra particularmente bem feita se tornou modelo exemplar e encontrou na operosidade de artistas que vieram mais tarde uma continuação propriamente dita. Isso se pode ver não tanto a partir dos explícitos programas de artistas que propositalmente quiseram conformar a própria atividade à de autores declarados exemplares, mas sobretudo a partir da real continuidade que liga entre si artistas diversos e os congrega em uma mesma escola, em um mesmo estilo ou idêntica tradição. E trata-se precisamente de estabelecer como é que isto é possível: como é que uma obra particularmente bem feita abre caminhos que artistas novos saberão percorrer, continuando por uma estrada balizada e ao mesmo tempo dando a insubstituível contribuição da sua própria originalidade.

3. Condição de exemplaridade da obra de arte: a universalidade da forma singular. Se uma obra pode se tornar exemplar, isto se deve ao fato de ser a forma, em sua perfeição, universal e singular ao mesmo tempo, e não poder a sua universalidade separar-se de sua singularidade. A obra de arte é como deve ser e deve ser como é, e não tem outra lei senão a sua regra individual, de sorte que nela é tudo uma coisa só, individualidade e legalidade, determinação e regularidade, ser e dever ser; noutras palavras, singularidade e universalidade. A obra é singular porque a lei que a governa é nada mais nada menos que sua regra individual, e é universal porque sua regra individual é verdadeiramente a lei que a governa. A obra, numa palavra, como lei do processo de que resulta, é universal em sua própria singularidade: sua regra vale só para ela, mas justo por isso é universal, no sentido de ser a única lei que se deveria seguir para fazê-la. A universalidade da obra de arte é portanto a universalidade daquilo que é único e irrepetível: é a legalidade que a forma impõe a si mesma no curso contingente e precário de sua formação, e a íntima necessidade da estrutura em que ela através de um processo de tentativas acha organização estável e definitiva.

Mas essa universalidade tem dois aspectos, conforme se veja do ponto de vista valorativo ou operativo. Do ponto de vista valorativo, ela é a validade da obra de arte: sua omni-reconhecibilidade, ou seja, sua capacidade de ser julgada e apreciada, seu poder de exigir e obter o reconhecimento que lhe cabe. Na ordem dos juízos de valor, o fato de a universalidade da obra de arte ser inseparável de sua singularidade faz com que o critério dos juízos que se proferem sobre ela não possa ser exterior a ela: a própria obra o fornece no ato que reclama o assentimento e cabe ao juiz a tarefa de saber considerar a obra de modo que ela lhe revele o critério com o qual deseja ser julgado.

No plano operativo, a universalidade da forma singular é precisamente a exemplaridade cuja natureza se buscava. A apreciação de uma obra de arte deve ser o atestado de sua universalidade. Mas quando se considera essa universalidade apenas de um ponto de vista operativo, então a obra se mostra como exemplar, e o modo como ela foi feita se torna paradigmático e, embora não seja em si mais que uma regra individual, em virtude de sua intrínseca legalidade, suscita posteriormente uma série de repetições e imitações, que o consideram como princípio regulador de uma atividade ulterior. Mas para que a universalidade se mostre na sua autêntica natureza, que deve ser a da inseparabilidade da própria singularidade da obra, é preciso que essa legalidade seja vista como lei em ato, como norma interna de um processo, como um modo de fazer, inventado no curso da operação. É mister que ela seja posta em referência com a obra singular da qual é lei, com o problema particular que soluciona, com a operação concreta da qual é regra individual. Somente assim pode ela assumir aquela eficácia operativa que institui a obra em sua exemplaridade.

A obra de arte pode, portanto, tornar-se um modelo somente se for considerada no ato de regular o próprio processo do qual resultou: o que lhe constitui a exemplaridade não é sua regra arbitrariamente extraída de seu corpo, mas a eficácia operativa de sua regra, a qual se mostra apenas com a consideração dinâmica da obra: a regra, como operou só no âmbito desse insubstituível processo de formação, pode assim operar ainda em novos processos, contanto que não se traduza em termos de abstrata "aplicabilidade". Somente assim o elã formativo, graças ao qual a obra chegou a bom termo e triunfou da ameaça de fracasso intrínseca à tentativa, vive ainda, poderosa e eficaz, em seu êxito e perfeição, e prolonga o seu ímpeto depois de acabada, como que solicitando e reclamando uma nova atividade, que lhe dê continuidade, aceitando ser por ela guiada e regulada.

4. Imitabilidade e inimitabilidade da obra de arte. Deste modo é que se pode compreender como a obra se pode tornar exemplar, embora esteja concluída e seja irrepetível. Vista em sua imóvel completude, a obra é absolutamente inimitável, mas se essa completude se dinamiza novamente no processo que levou a bom termo, então a obra mostra o segredo operativo de sua formação, e se apresenta em uma inimitabilidade fecunda e praticamente infinita. A obra de arte é inimitável e imitável ao mesmo tempo: como resultado alcançado, conclui um processo acabado e definitivo, e por conseguinte é irrepetível; como um movimento, mesmo concluído, mostra a eficácia operativa da própria regra e, por conseguinte, abre caminho, traça um sulco, esboça um programa, delineia uma possibilidade.

Inimitável, por irrepetível; e imitável, por exemplar, a obra de arte, enquanto concluída na sua completude definitiva, não engloba o trabalho de quem, considerando-a na sua imóvel perfeição, não pode propor-se a não ser repeti-la, reproduzi-la, copiá-la. Mas como que superada em si mesma na sua tensão para a realização, penetra dentro da atividade daquele que, tendo-lhe percebido a lei operativa, a assume como o modelo das próprias formações. Se a obra propõe como modelo sua própria completude imóvel, a imitação que daí advém não passa de repetição, reprodução, cópia; em suma, dada a irrepetibilidade da obra de arte, trabalho não artístico. Mas se a obra propõe como exemplo o próprio movimento de formação no ato de se regular por si mesma, então a imitação que daí advém é formativa, porque se constitui pela consciência da irrepetibilidade da obra de arte.

Na obra de arte, por conseguinte, inimitabilidade e imitabilidade não apenas não se excluem, mas ao contrário se constituem e garantem reciprocamente, a tal ponto que a imitabilidade da obra de arte somente adquire o seu verdadeiro significado mediante a consciência de sua inimitabilidade e vice-versa. A verdadeira exemplaridade da obra é a que implica, no imitador, a consciência de sua irrepetibilidade, e isto só é possível, ainda, através daquela consideração dinâmica da obra, a qual não lhe separa a universalidade da singularidade e a regra do seu movimento de formação.

5. Condição da imitação artística: a congenialidade. Assim como para explicar a possibilidade de a obra artística tornar-se um modelo é mister que na sua completude se possa encontrar de novo o movimento originário, de modo que a sua regra de formação revele a própria eficácia operativa, da mesma sorte para explicar a possibilidade de uma nova formação apresentar como modelo uma obra preexistente, é mister que sua originalidade seja de tal monta que não exclua a ligação a obras precedentes, mas antes delas se alimente e chegue até a derivar-se, e que nela as cadências e as inflexões que dão continuidade à obra anterior nada tirem à originalidade da nova formação, mas antes a alimentem e a promovam.

Ora, o tipo de originalidade que não só não exclui que se retome uma atividade preexistente, mas até se consiga dela tirar vantagem, e mesmo se procure essa atividade para dela se nutrir, é o característico de congenialidade. A experiência da vida de relação mostra que na congenialidade a originalidade não suprime a semelhança, e a semelhança supõe a originalidade, a tal ponto de poder até acontecer que se perca a própria autêntica originalidade, para cair na impessoalidade da convenção, justamente quando, enfastidiado por assemelhar-se a outrem, o artista se esforça para diferenciar-se dele, ou seja, diferenciar-se de si mesmo. Essa semelhança característica da congenialidade é aquela que abre a originalidade a acolher, ou melhor, a solicitar a influência de atividades e obras preexistentes, com o que a originalidade, longe de ser eliminada ou diminuída ou talvez comprometida, se reforça no seu próprio intuito e se confirma na própria direção. Basta um olhar à experiência comum para se certificar que muitas vezes acontece imitar aquilo que teríamos por assim dizer produzido ou então produzir aquilo que teríamos certamente imitado: a congenialidade propõe situações afins, exigências semelhantes, problemas próximos, solicitações comuns e, por vezes, a diferença entre o inventor e o imitador não depende senão do fato de que aquele chegou primeiro a uma solução que vai também ao encontro da operosa expectativa do segundo, de sorte que uma aparente diferença de qualidade tende a desaparecer em uma mera questão de tempo. Os casos em que produção e imitação se imbricam a tal ponto que parecem desaparecer uma na outra são uma prova de que nem sempre imitação e originalidade se excluem, e que a primeira pode ser o caminho através do qual a segunda consiga não apenas manifestar-se mas também exercitar-se.

Além disso, na arte a congenialidade serve para explicar como uma operação artística pode ser original e imitativa ao mesmo tempo. O propósito de imitar uma outra obra surge dentro de um ato original e independente: a exemplaridade, embora intrínseca à obra de arte, não age a não ser no seio do ato que a reconhece, e este é certamente um ato de escolha, uma adesão livre, um consenso autônomo, que sabe encontrar orientação a partir da obra escolhida como modelo só enquanto segue o próprio estímulo e o próprio propósito. Sem dúvida, além dos casos em que a imitação já começa no próprio ato de escolha, existem casos em que a obra impõe tão peremptoriamente a própria exemplaridade que ela mesma suscita a escolha. Mas olhando bem a situação não é diferente: quer seja a congenialidade que justifique a escolha ou a escolha que institua a congenialidade, os dois termos sempre se acham indissoluvelmente unidos. Pois encontrar *um* modelo implica sempre, no fundo, encontrar o *próprio* modelo, e mesmo que seja a exemplaridade que se imponha pedindo a imitação, trata-se ainda de um encontro feliz, em que a congenialidade opera antes de ter tomado consciência de si e se revela no próprio abalo despertado pela obra exemplar. Em todos os casos, o ato de consenso que reside na base da imitação é um ato de escolha que pressupõe uma espiritualidde. E esta, em busca do seu próprio modo de formar, por íntima congenialidade o encontra em um estilo preexistente, em modos de fazer já inventados, em obras já feitas.

Portanto, a exemplaridade da obra não age a partir de fora, como que causando uma nova operação fora de si, mas em virtude da congenialidade opera dentro de um ato de reconhecimento e de consenso, com o qual o imitador se aproxima da obra preexistente, e não só lhe permite mas a obriga mesmo a dirigir e orientar a nova formação. O imitador, longe de sofrer, uma escolha, fez a escolha; longe de se deixar determinar, solicitou do seu modelo orientação e conselho. Se a obra exerce sobre ele uma influência, é porque ele mesmo a induziu a exercê-la. E exemplaridade e imitação caminham pari passu, e não se pode afirmar que a primeira seja fundamentada pela segunda ou a segunda suscitada pela primeira, a não ser no sentido de a exemplaridade deslanchar a imitação no mesmo ato de a reconhecer e recorrer a ela. Pois a forma, embora seja de per si exemplar, todavia suscita após si uma série de outras formas somente se houver um feliz imitador que saiba lhe interpretar e captar a exemplaridade, e a operatividade do imitador é desencadeada por aquelas mesmas formas que soube considerar como exemplares.

6. Originalidade e continuidade. Mas se é verdade que a exemplaridade só se pode compreender a partir de um ato de consenso, também é verdade que ela, intrínseca à obra, exige ser "reconhecida", para poder manifestar-se. E se ela só age no seio de um ato de adesão, mesmo assim é sempre ela que nesse ato opera segundo a sua própria natureza. Antes de mais nada, o ato de consenso com que se toma por modelo uma obra de arte lhe reconhece, não lhe confere, a exemplaridade. E assim tomar uma obra por modelo não significa constituir ou criar a sua exemplaridade, como se inclusive a imitação fosse também puro ato de originalidade, sem apoio em uma realidade anterior, mas quer dizer interpretar a obra até ao ponto de lhe evocar e atuar a intrínseca exemplaridade, mesmo que tal só seja possível através de uma operação nova e original. Se não fosse assim, nem tampouco seria possível distinguir, não só na experiência artística, mas também na comum, não digo a imitação da invenção, mas até mesmo a repetição por ambas, e toda atitude ficaria nivelada em uma pretensa criatividade absoluta, e se tornaria impossível o próprio conceito da imitação como aquela atividade capaz de inventar só continuando e continua sem repetir mas inventando, e tanto mais inventa quanto mais é capaz de continuar, e tanto mais continua quanto mais é capaz de inventar.

Além do mais, a exemplaridade da obra, embora atue só no âmbito da adesão com a qual o imitador, depois de a reconhecer, a toma como regra, todavia exerce aí uma atividade bem pessoal e em conformidade com a própria natureza. Certamente, a congenialidade permite ao imitador encontrar a eficácia operativa de seu modelo. Noutras palavras, reinventar a sua regra e lhe assimilar o estilo, a tal ponto que ele aí encontra precisamente o *próprio* modo de formar, o que teria desejado encontrar por si mesmo, e que, tendo-o afortunadamente encontrado, e tendo-lhe encontrado a plena correspondência à própria vocação formal, adota como seu, como se ele mesmo o houvesse encontrado, a tal ponto lhe determina em plenitude os impulsos formativos, lhe configura suas intenções artísticas e sustenta sua operosidade. Mas isso não impede que esse modo de formar lhe preexista, definido em sua natureza, de sorte que essa assimilação e reinvenção não se pode dizer que o resolvam e dissolvam em uma atividade radicalmente nova, mas sobretudo o adotam e assumem, e essas adoção e assunção, sem nada tirar de sua independente realidade, a fazem agir no interior de uma atividade nova, que é uma verdadeira forma de obediência criadora ou de formação interpretativa, a qual tanto mais consegue ser ela mesma quanto mais sabe fazer-se amparar e guiar pela realidade cuja eficácia operativa aceita ao mesmo tempo em que lhe respeita a independência. O operar *próprio* do novo autor só se pode desenvolver com *aquele* modo de formar já existente, que se torna assim *próprio* de ambos os autores, o antigo e o novo cada um dos quais pode reivindicá-lo como *seu* exato sentido de que essa declaração de propriedade assume a propósito do estilo, que se pode afirmar pertença *a* alguém só enquanto *é* a sua própria espiritualidade que se fez toda ela modo de formar. A congenialidade artística, portanto, explica como na estrutura da imitação coincidem os dois aspectos: o aspecto graças ao qual se pode dizer que um autor encontra em um estilo preexistente o *próprio* modo de formar, e aquele graças ao qual um determinado estilo encontra na operosidade de um autor novo um adequado campo de influência. Desse modo, não se pode mais dintinguir o que pertence à originalidade do imitador que escolhe, adota e continua livremente inventando, e o que ao contrário pertence à vitalidade de um modo de formar que procura continuar-se e perpetuar-se em novas operações, ou seja, não se pode distinguir o que é originalidade e o que é continuidade, pois uma se afirma na outra, e só na outra encontra a própria manifestação adequada, como uma arte que tanto mais resulta nova e original quanto mais continua a antiga, ou quanto mais se propõe continuar a antiga tanto mais consegue tornar-se original e nova.

7. Exemplaridade e imitação. Para possibilitar o vínculo entre exemplaridade e imitação intervêm duas condições. Antes de tudo, é mister que se considere o modelo, não em sua imóvel completude, que é irrepetível e inimitável, mas na dinâmica de seu processo de formação, porque somente assim a sua regra, ao invés de se traduzir em norma, se apresenta em termos de eficácia operativa, capaz de ser assimilada e transposta, reinventada e transferida. Além disso, é necessário que a originalidade da nova formação seja a da congenialidade, porque somente desse modo o imitador continua a arte precedente obedecendo ao mesmo tempo às exigências intrínsecas e autônomas da própria vocação formativa e se torna verdadeiramente capaz de reinventar as regras, e não de simplesmente aplicá-las e assimilar um estilo, ao invés de limitar-se a empregá-lo. A imitação pode evitar o perigo de se reduzir a mera aplicação de regras normativas ou a simples repetição de obras preexistentes apenas obedecendo a duas condições: ser constituída pela tomada de consciência da irrepetibilidade do modelo e reclamada pela intervenção de uma nova personalidade à procura do próprio modo de formar.

Talvez pareça que uma pesquisa sobre a exemplaridade da obra de arte e sobre a imitação artística rebaixa a pesquisa a um plano inferior ao da verdadeira arte, no qual não se acha a não ser a multidão dos repetidores, o psitacismo dos pedantes, a convencionalidade das academais, a aridez da escola ou a pobreza do artesanato. Mas quando se presta a devida atenção, vê-se as coisas andando de bem outro jeito, pois do mesmo modo como a pesquisa sobre o processo artístico tem a ver não apenas com as obras que saíram perfeitas, mas também com a precária e menos feliz história da formação, na qual se encontram, além das etapas fecundas e produtivas, mas somente preparatórias, como o exercício, até mesmo os casos de operações que falharam e tentativas frustradas que, entre outras coisas, mesmo assim têm o mérito, ainda que negativo, de indicar os becos sem saída; assim também a pesquisa sobre a exemplaridade da obra artística tem a ver não apenas com o trabalho dos repetidores, trabalho este que, entre outras coisas, nem sempre se deve simplesmente jogar no lixo, pois às vezes serviu para transmitir modos que verdadeiros artistas souberam renovar, mas também com o delicado momento da formação do artista, quando este aprende a inventar imitando o mestre e, sobretudo, com a arte que manifesta a própria originalidade ao dar continuidade a seus modelos, como se vê nos casos de dependência e filiação não só de alunos menores de um grande mestre, mas também de geniais artistas que tiveram grandes predecessores.

8. Função da imitação. O estudo da imitação tem importância essencial na pesquisa dos fatos artísticos, porque só ele está em condições de explicar os casos tão freqüentes de dependência e filiação de um artista de outros artistas. Perante esses fenômenos, não se trata apenas de examinar aquilo que os artistas dignos desse nome "produziram originalmente", reagindo à operosidade dos seus predecessores, mas sobretudo de considerar como é que é possível a continuidade na originalidade e a originalidade na continuidade; problema que tem uma complexidade bem distante da "relação evidente" a que se desejaria reduzi-lo. Em uma verdadeira obra de arte, aquilo que é "evidente" é com certeza sua irrepetível originalidade, e o que ao contrário é dificilmente explicável e indagável é o nexo de geração que eventualmente a pode ligar a obras anteriores.

O problema da imitação, embora certamente diga respeito à formação do artista, não se pode no entanto restringir ao momento da disciplina e do estudo com que o noviço tenta encontrar-se a si mesmo. Nem se reduz aos casos em que o artista, pressionado pela "necessidade de afinar-se com a tradição", compõe sua poesia de sorte a conter "traços", "ressonâncias" ou "reminiscências" da arte antiga. Mas o que importa explicar é aquela verdadeira e própria continuidade estilística, a visível dependência e filiação que, embora determine uma comunidade entre artistas diferentes, não lhes compromete em nada a originalidade, ou seja, os casos em que por um lado a obra anterior é considerada não como uma simples ocasião, mas verdadeiramente modelo a seguir, e pelo outro lado, o imitador não se limita a copiar servilmente a obra exemplar, mas a fecunda no próprio ato de se fazer o seu herdeiro. A obra então não se limita a propor intuições e sugestões a artistas novos, mas é capaz verdadeiramente de lhes regular a operação, e o imitador não só permite, mais ou menos conscientemente, que obras já feitas exerçam influência sobre ele, mas até mesmo as obriga a regular e ritmar os meus processos formativos. Não se trata, aqui, daquele problema das "fontes" que a estética da intuição, com razão, subtraiu à trabalhosa indústria de quem imaginava, somente por este caminho, demonstrar dependências e filiações, ou até mesmo denunciar plágios, furtos e empréstimos. É claro que a originalidade da obra não fica de modo algum comprometida pela presença de traços ou ressonâncias ou reminiscências da arte precedente; e justo por isso, contanto que se adote um toque leve, como convém, pode-se questionar como é que uma obra pôde originar-se de um insight não tanto oferecido por uma obra preexistente, quanto antes soube fazê-lo emergir daí. Trata-se ao invés de uma continuidade ainda mais profunda e firme, de um tipo de originalidade que não só não se deixa comprometer pelo intuito de retomar a arte precedente, mas assume uma atitude tal que só avançando sobre o sulco já traçado pela outra, sugerindo um caminho, consegue exercer-se em todo o seu poder inventivo.

Certamente, faz-se mister definir o ponto em que a imitação se liberta de uma repetição mecânica, extrínseca e inartística e consegue explicitar a sua mais rica inventividade justamente ao se ligar à arte precedente. No reino da arte, a imitação possui um sólido direito de cidadania, contanto que se restitua a esse termo, já desgastado pelo tempo e corroído pelo romantismo, o glorioso significado que antigamente se lhe atribuía, quando se recomendava ao artista a "imitação dos clássicos". Apenas um conceito romântico da originalidade suscita desconfiança quanto à imitação, pois então a criatividade do gênio é considerada um caminho triunfal e a irrepetibilidade da obra é vista como uma explosão criativa, e desse modo se abandona a imitação à deprimente alternativa entre o elã destituído de base da pura criação e a servil impotência da repetição, e ela se confina na esterilidade do maneirismo ou na inanidade da pura produção artesanal. Sem dúvida, a validade dos resultados da imitação depende em boa medida da dignidade do modelo e da capacidade do discípulo, e as muitas falhas nesse terreno justificam sobejamente a escassa consideração em que com justiça se mantém a multidão dos imitadores de todas as artes e de todas as épocas. Mas a dignidade artística da atitude é salva pelo uso que dela souberam fazer pequenos e grandes, nem se vê comprometida pela incapacidade daqueles que, desejando imitar um modelo, não passaram de maneiristas, repetidores e simples artesãos. E a necessidade de explicar como na arte, de fato, a originalidade de todo verdadeiro artista se coaduna com a continuidade que liga entre si artistas diferentes leva necessariamente a um conceito artisticamente positivo da imitação. Caso se tire à imitação o sentido corrente, mas ofensivo e restritivo, da repetição, não poderá ela deixar de assinalar-se por um caráter formativo: se as formas se transformam, se as obras geram outras obras, se as escolas de arte são oficinas de obras-primas, se existem famílias de artistas, se os estilos nascem, crescem e amadurecem, se os gêneros não perdem ao longo dos muitos séculos o seu caráter operativo, se a irrepetibilidade não exclui a continuidade, isto se deve ao vigor exemplar das obras e à capacidade formativa da imitação.

9. O preceituário: normatividade ou operatividade das regras.

O modo talvez mais imediato em que a exemplaridade da obra de arte se torna operante é o chamado "preceituário". E isso não é para causar espécie, quando se pensa na evidente origem histórica dos preceituários, que consistem sempre em abstrair da atividade artística de um autor, ou de obras tão perfeitas e bem acabadas que se tornaram paradigmas, regras cuja validade seja garantida pelo sucesso das operações que aí pela primeira vez deram certo. Não se pode negar que um preceituário possa ser a tradução em código normativo de um gosto, mas caso se pense que todo gosto se baseia em uma realidade artística, não se poderá contestar o vínculo que historicamente liga todo preceituário à exemplaridade das obras de arte.

O valor variável e a eficácia diferente do preceituário dependem da maior ou menor consciência desta sua raiz histórica. Se alguém perde o sentido de sua origem e esquece que as regras foram abstraídas de obras particulares e da atividade concreta de um artista, acaba-lhe atribuindo um caráter "normativo", como se ela houvesse preexistido à obra exemplar do mesmo modo que preexiste às obras que têm como intuito observá-la. As regras assumem então o caráter de leis gerais, as quais pretendem prevalecer por si mesmas, independentemente das obras de onde foram abstraídas. Tornam-se, assim, preceitos, normas, cânones obrigatórios ou receitas, moldes, fórmulas de execução; como se a operação artística pudesse admitir normas dissociadas da invenção ou projetos anteriores à execução, e pudesse submeter a invenção a um preceito e subordinar a execução a uma receita. Se as regras assumem esse caráter normativo, o que importa é aplicá-las, segui-las, observá-las, como se se tratasse de uma legislação independente das operações que devem conformar-se a ela. Mas assim o seu valor residiria em uma "aplicabilidade" no sentido de que assim como a obra exemplar é perfeita porque as aplicou, do mesmo modo as outras obras poderão chegar à perfeição se aplicarem ainda as mesmas regras.

Se as regras do preceituário são consideradas normativas, é claro que as operações daí resultantes se acham fora da arte, pelo fato de pressuporem para a atividade que deveria ser puramente formativa uma lei prévia, de sorte que a arte se reduziria a um mero fazer que não inventa ao mesmo tempo o modo de fazer. Se o conjunto de preceitos se reduz a isso, então bem-vinda a oportuna e vitoriosa batalha que contra ele travou o romantismo. Mas essa luta não deve estender-se até ao ponto de ignorar toda a função do preceituário. Pois este pode ser considerado de outro modo, que lhe permita entrar decididamente no coração do processo artístico, quando o artista que o leva na devida conta souber vê-lo no seu caráter "operativo", e restituir às suas regras a eficácia originária. Mas é mister então ultrapassar a formulação "preceitualística" das regras, aquela que as toma como normas a aplicar, receitas a aviar ou mesmo apenas conselhos a observar. Toda regra, mesmo quando formulada como preceito ou conselho, tem sempre, subjacente, um significado operativo, cuja chave é preciso encontrar. É possível que o preceituário alcance um valor artístico, mas só quando se lhe abandona a pretensa normatividade, e seja referido, o conjunto desses preceitos, à sua origem. Deste modo as regras, ligadas à operação que lhes dava origem no mesmo ato de aplicá-las, aparecem como eram verdadeiramente na raiz: modos de fazer, possibilidades de obras, caminhos de execução, impulsos inventivos e criadores, procedimentos artísticos, segredos operativos, os quais só valem se referidos a cada uma das operações de que são propriamente inseparáveis. Então o problema de uma validade desses preceitos, além da obra em que atuaram e são operantes, não supõe de maneira alguma qualquer pretensa preexistência à obra, mas implica que assim como a sua primeira "aplicação" foi bem sucedida enquanto era verdadeiramente "invenção", assim a sua posterior adoção pode ser bem sucedida na medida em que souber "reinventá-las".

10. Regras e modos operativos. Não se trata mais, nesse caso, de "aplicar" uma regra em sua formulação "normativa", mas de "adotá-la" em sua eficácia "operativa"; não se trata de prescindir da obra em que ela atuou, como se lhe houvesse preexistido, mas de fazê-la novamente aflorar na operação, que pôde ser bem sucedida justamente porque foi capaz de inventá-la; não se trata de considerá-la como norma de uma legislação codificável, mas de encontrar a sua proporção com a obra e com o autor. Só quando se consegue encontrar essa proporção é que a regra se torna outra vez um modo de fazer eficaz e operativo. Por um lado, ela foi o único modo como a obra pôde ser feita; e, por outro, era um modo de fazer só no estilo daquele autor. O novo autor pode aproveitar-se das regras enquanto souber perceber nelas o laço vivo entre problema e solução, tentativa e resultado, processo e forma, e souber assumir a proporção que as liga, como modos de fazer, à forma de que foram possibilidades inventivas e ao estilo de que foram exercício operativo. Só desse modo o novo artista não as observa mas as adota, não as pressupõe mas as reinventa, não as aplica mas as transfere, e elas passam a ser novamente operativas por renascerem como se fossem inventadas pela primeira vez, e são capazes de promover a invenção porque preformam uma operosidade que aí encontra o invocado fundamento e adequada orientação, e conseguem suscitar poesia porque propõem modelos de novas obras.

Para tal intuito, pode-se dizer que é decisiva aquela tomada de consciência da multiplicidade dos preceituários. E essa multiplicidade, além de desvelar a verdadeira natureza das regras, estabelece também os limites em que um preceituário pode ser eficaz, porque, lembrando-lhe a origem histórica, ensina como administrar e dirigir essa congenial compreensão de um estilo, mediante a qual a regra se mostra em sua natureza originária, não de preceito ou conselho, mas de modo operativo. Quando se consegue captar um preceituário em sua raiz "poiética" e ver suas regras na sua inventiva germinação e em sua operante eficácia, então não só se consegue ultrapassar a sua extrínseca normatividade, mas se vai até mesmo além do estudo, já fecundo e operoso, em que as regras são vistas como módulos compositivos propostos ao exercício, ou cadeias com que o artista de propósito se liga para fugir à estéril facilidade, ou impulsos e freios, admoestações e lembretes, recordações e sugestões para levar em conta uma poesia historicamente existente que se deve acolher mas ao mesmo tempo superar, ou prescrições sugestivas e provocadoras, já conformadas com essa função meramente sugestiva e estimulante. Chega-se ao ponto em que as normas aparecem como modos capazes de promover, amparar, ritmar uma nova atividade e, por conseguinte, longe de extingui-la ou freá-la, podem oferecer-lhe apoio e vigor, fornecendo-lhe não digo esquemas técnicos ou fórmulas de execução, mas procedimentos artísticos e presságios de obras muito bem acabadas.

11. Imitação: repetição ou modificação dos modelos. Mas a exemplaridade da obra de arte se torna operante sobretudo na imitação direta dos modelos. E aqui também subsiste uma dupla possibilidade, dependendo da maneira de focalizar a obra: ou vendo a obra dinamicamente por parte de um artista que lhe seja congenial, ou então vendo-a, imóvel, em sua completude, por parte de um autor que não tenha uma espiritualidade própria. Ora, no segundo caso, a imitação, desconhecendo a irrepetibilidade do próprio modelo e sem o apoio de uma personalidade nova em busca do próprio modo de formar, rebaixa-se a pura e simples repetição, que como tal fica fora do reino da arte; e já no primeiro caso o imitador, movido pela consciência de poder encontrar em seu modelo não uma perfeição repetível, mas um estilo que lhe suscita e precisa o seu próprio modo de formar, bem longe do repetir, pode-se afirmar que na verdade transforma o modelo, e por isso atua no mundo da arte.

A repetição, portanto, é uma imitação que, desconhecendo que o modelo é irrepetível, não sabe encontrar a eficácia operativa de sua regra nem dela extrair o estilo para um novo e original modo de formar. O modelo torna-se um decalque, uma marca, um estereótipo que se deve multiplicar indefinidamente, e a imitação se torna repetição servil, mecânica e padronizável. A repetição considera a forma como fórmula, o modelo como padrão, a regra como receita, o estilo como um molde, e portanto é inerte, porque mecaniza a vida formando-lhe o movimento, e converte o próprio poder solicitador da obra exemplar em um convite à parada, à imobilidade, à inércia.

Mas a imitação, se não se deixa enredar pela imóvel completude do modelo, e põe novamente em movimento a sua formação, se não toma como ponto de partida o propósito de multiplicar um resultado já colhido servindo-se dele como de uma receita segura, mas busca aí sobretudo uma pré-formação da própria intencionalidade artística, pode se tornar formativa e aspirar à dignidade da arte. Quando a imitação é não só acompanhada mas até mesmo constituída pela consciência da irrepetibilidade do modelo, e não apenas sugerida mas verdadeiramente ditada por uma personalidade à procura do próprio estilo, então ela é propriamente criadora. Imitar, nesse caso, significa penetrar como artista na oficina secreta da arte: não só captar o ritmo intrínseco do modelo, penetrar-lhe o espírito, refazer-lhe a estrutura, assenhorear-se do seu engenho formativo; mas ressuscitar o dinamismo interno da obra exemplar, fazer de novo funcionar a virtude operativa de sua regra individual, apoderar-se dela a tal ponto que consiga transferir sua eficácia para novas e diferentes formações. Um exercício formativo que restitui a operatividade à regra fixada em uma obra.

E a imitação assim entendida se acha tão distante da repetição que se aproxima antes da emulação. Não significa "re-fazer", e muito menos "falsificar", mas "fazer como". De sorte que a imitação não é a obra, em sua perfeição imóvel, mas a operação em seu processo dinâmico. E com isso fica salva a autonomia das diversas obras, quer da obra exemplar quer da obra exemplada, e cada uma delas segue a sua própria lei, e no entanto entre elas se estabelece uma continuidade que as liga de maneira vital, além de mas não contra sua singular irrepetibilidade. Assim a imitação assume o caráter de verdadeira e própria "trans-formação" porque, enquanto deixa a obra ser exemplar em sua perfeição irrepetível, sabe extrair, do movimento que lhe deu o ser, o segredo operativo que funda a regra da obra exemplada. A exemplaridade da obra de arte consiste então na capacidade da forma de solicitar a transformação, e só como transformação pode a imitação investir-se de um caráter formativo e original, e portanto artístico. A imitação é metamorfose: passagem de uma forma para outra forma, proliferação de formas, geração de formas novas mas semelhantes; seu segredo consiste, por um lado, em saber dar continuidade ao que é impresseguível, reproduzir o irrepetível, reabrir as conclusões, transformar o definitivo; e, por outro lado, em fazer o novo sobre o sulco do antigo, extrair a obra de outra obra, delinear o singular no contínuo e fazer florescer a originalidade em cima da afinidade.

12. *Imitação e inspiração.* Certamente, a imitação nem sempre é promessa de originalidade e capacidade de transformação. Às vezes a originalidade do modelo é tão imperiosa e prepotente, que uma personalidade dotada de menor vigor acaba quase por sofrê-la malgrado seu: a originalidade do novo autor fica então como que sufocada e oprimida pela da obra, e o imitador, embora não se reduza a mero repetidor, não consegue afirmar-se pessoalmente, ou porque o processo imitativo, levado além de um certo limite, detro do qual seria favorável, converte-se em obstáculo e impedimento, ou porque o fascínio do modelo é tão intensamente sofrido que toma a aparência de uma congenialidade que no fundo não subsiste, ou porque o estilo da obra não é apto a fazer prosperar as sementes de originalidade do novo autor, mas antes tende a fazê-las enlanguescer e morrer. Nesses casos de nada adianta rebelar-se e buscar a própria originalidade em inútil polêmica. Esta só faria jogar por terra a imitação e não lhe evitaria o dano. Seria melhor concentrar-se em si mesmo, para reanimar a humilde voz do verdadeiro si-mesmo, e quem sabe recorrer a modelos menos prepotentes mas mais favoráveis e congeniais, e perseguir uma originalidade que talvez se mostre menos vigorosa do que a sonhada diante do modelo, mas ao menos mais autêntica e genuína.

Muitas vezes porém a originalidade, para poder expandir-se livremente e manifestar-se, exige o apoio da imitação, como se haurindo nela reservas de energia e estímulos operativos, e não chegaria nunca a dar frutos se não fosse alimentada pela emulação dos exemplos: sementes fecundas e insights prenhes de possibilidades ficariam sem desenvolvimento, se não interviesse um feliz encontro a lhes confirmar a vitalidade e a dar-lhes apoio à realização, propondo atalhos operativos, caminhos de execução, modos de fazer que somente um modelo vivo pode ensinar e que só se podem inventar ao longo do curso de uma feliz familiaridade. São estes os casos em que o culto cioso da própria originalidade se transforma em cegueira voluntária, e o temor do conformismo é mais prejudicial que estimulante, por subtrair ao artista a oportunidade desses encontros felizes que poderiam, se adequadamente cultivados, revelá-lo a si mesmo e confirmar-lhe e consolidar-lhe a personalidade autêntica.

Por vezes a imitação é quase involuntária, e não por um primitivo e grosseiro mimetismo, mas porque a exemplaridade do modelo age com tão feliz naturalidade na atividade do artista que este nem mesmo se demora a prestar-lhe atenção, totalmente envolvido na facilidade operativa do trabalho que lhe sai tão bem. Existe então uma tal adequação entre a exemplaridade do modelo e a congenialidade do imitador, que não se poderia afirmar se o êxito da obra se deve mais ao vigor da primeira ou à eficácia da segunda. Não se pode decidir, neste caso, se é a exemplaridade do modelo que fecunda a atividade do novo artista ou então sobretudo o inverso, pois os dois processos convergem ao ponto de se identificarem. A forma exemplar parece por assim dizer reproduzir-se por si mesma, como em virtude de um exuberante borbulhar de vitalidade. E no entanto a operação do novo artista prossegue fácil e segura, como que obedecendo às exigências do próprio equilíbrio interno. A atividade do novo artista parece o terreno mais fértil para fazer reviver o estilo do modelo, como se fosse um exercício renovador desse estilo; e a obra exemplar parece a mais apta para apoiar a nova operação, como se constituísse o seu próprio ímpeto e o vigor intrínseco. A adequação entre a exemplaridade do modelo e a congenialidade do imitador, e entre a vitalidade da obra antiga e a facilidade da nova operação, assume então o aspecto daquele arrebatamento operativo que é próprio da inspiração. E talvez seja precisamente esta a verdadeira natureza da imitação, a de poder rebaixar-se a uma imitação servil ou perder-se em esforços improdutivos, mas também soerguer-se a possibilidades criativas quando se faz inspiração, em que o vigor do modelo apodera-se da alma do imitador de modo tão íntimo e conatural, que a atividade da imitação é como que arrastada e elevada como se fosse impulsionada por seu próprio ímpeto e arrebatada pelo próprio elã.

13. Dois problemas. O vínculo entre exemplaridade e imitação, com a possibilidade ainda de um preceituário operativo e de uma imitação transformadora, serve para explicar antes de mais nada a formação do artista, formação que de outra maneira seria processo misterioso e incompreensível, pois nenhum artista consegue fazer arte a não ser passando pela imitação entendida como reconhecimento operativo da exemplaridade. E não se entenderiam também os casos em que a originalidade de um artista e a irrepetibilidade de uma obra se recobrem, alimentando-se e revigorando-se reciprocamente, no tecido vivo de uma continuidade, como é a dos estilos, da tradição, das escolas e dos gêneros, os quais, sem esses conceitos, se tornariam não só destituídos de sentido mas absolutamente inexplicáveis em sua inquestionável realidade. Com efeito, somente se a imitação tiver um caráter formativo pode acontecer que o principiante passe do repetir ao continuar, e descerre as portas da profissionalidade à arte, e abra o caminho para a manifestação da própria originalidade; e que o artista maduro dê continuidade a seus predecessores, ou produzindo em conformidade com o caminho traçado por eles ou servindo-se do antigo caminho como de um apelo ao inédito e ao novo.

FORMAÇÃO DO ARTISTA

14. Ensino da arte. Costuma-se dizer que em arte se aprende e se ensina a mera profissão, e não a arte como tal. Mas essa afirmação perde o vigor assim que se observa que quando se afirma que a arte se aprende não se quer certamente dizer que basta entrar na escola para aprendê-la, mas somente que a aprende quem *sabe* aprendê-la, e que *se* alguém chega a tornar-se um artista certamente aprendeu a tornar-se um artista; e, além disso, que em arte a relação entre o mestre e o aluno é a mesma que se dá entre o modelo e o imitador, tanto é verdade que assim como o imitador pode limitar-se a aplicar regras ou a repetir fórmulas sem saber reinventar um preceituário ou a renovar um estilo, da mesma forma o aluno pode aprender a profissão mas não a arte.

Com razão já se observou que em arte o ensino é decididamente "operativo". O mestre não "ensina" ministrando noções teóricas ou princípios especulativos ou leis gerais ou explicações científicas, mas "fazendo fazer", e o aluno não "aprende" no sentido de acumular um patrimônio de cultura doutrinal, mas "fazendo" e operando. Na arte, o magistério não se exerce na aula ou na cátedra, mas no estúdio e na oficina. A escola não é academia, mas treinamento; e o aluno não é estudante, mas principiante e aprendiz. Com não menor razão também se observou que em arte o mestre só é tal na medida em que ensina os alunos a fazerem por si mesmos como ele mesmo vai fazendo, e que a única coisa que em arte se pode ministrar consiste em "provocar" nos aprendizes a exigência de fazer por si mesmos e ser fiéis à própria singularidade e originalidade. Em suma, em arte só é aluno quem opera; quem opera, aliás, é precisamente o aluno. E o mestre ensina não apenas fazendo fazer mas sobretudo cuidando para que o aluno faça e opere por si mesmo.

Essas duas observações se mostram essenciais e indispensáveis, sobretudo quando se pensa que a segunda basta para garantir que na primeira não se alude apenas ao aprendizado de uma profissão, mas se supõe que o ensino da arte visa solicitar no aluno a capacidade verdadeiramente formativa. Mas essas duas observações, embora se integrem com tamanha felicidade, não bastam para explicar *como* o mestre pode ensinar e o aluno aprender. E esta sua insuficiência se deve ao fato de não procurarem explicar como é que entre a obra do aluno e a do mestre se pode perceber um ar de família e estabelecer-se uma duradoura continuidade.

15. Magistério e tirocínio. Será então conveniente lembrar que, embora seja verdade que em arte o ensino é operativo e não apenas nocional, todavia não se pode desconhecer que o "fazer" não exclui um certo "saber". E este, bem entendido, deve sempre traduzir-se em "saber fazer". O mestre, em arte, não se recusa a estender ao aluno seus modos de fazer, seus segredos operativos, os resultados de sua experiência, e ao fazê-lo não pode furtar-se a enunciá-los, de sorte que eles assumem inevitavelmente um aspecto nocional e até normativo, como se se tratasse de princípios e normas, de fundamentos e regras, de premissas e conselhos. Mas em assim fazendo, o mestre não pretende de modo algum reduzir seu ensino a uma coleção de preceitos normativos ou a uma aprendizagem doutrinal. Dirige-se, sim, ao aluno pressupondo neste uma congenialidade presente ou futura, que lhe permita considerar essas regras e esses conselhos não como normas ou preceitos, mas como modos de fazer que só se tornam operativos no âmbito desse estilo. Quando o mestre mostra ao aluno as suas regras não faz coisa diferente daquilo que ele mesmo ou, mais tarde, o aluno faz quando vai inspirar-se para sua atividade na experiência operativa acumulada no decorrer da própria atividade. Noutras palavras, não oferece regras a aplicar, mas desvela o significado operativo dos próprios modos de fazer, e os alunos somente o compreendem na medida em que participam nesse modo de formar e se mostram congeniais a seu espírito, ou por inata afinidade ou por familiaridade de arte e vida. E isso bem mostra que o ensino operativo só é possível em virtude dessa mesma congenialidade que induz o aluno a continuar os modos do mestre.

Além disso, o melhor modo para desvelar o significado operativo das próprias regras consiste, para o mestre, em intervir diretamente no decurso da operação do aluno, indicando, sugerindo e corrigindo. Certamente, em nome do princípio, de que o mestre só é mestre se ensina o aluno a fazer por si mesmo, suas intervenções devem ocorrer no interior da atividade do aluno, e cabe a este compreender-lhes o significado e a oportunidade. O mestre dirige a operação do aprendiz sem violá-la, e lhe orienta a mão sem tomar o seu lugar, e sua intervenção é tanto mais eficaz quanto mais respeita, ou melhor, preserva, ou melhor, exige a insubstituível singularidade e a irrepetível autonomia da operação do discípulo. Mas isso não impede que sua intervenção seja propriamente do mestre, e que somente com essa condição ela se torna operativa, pois nenhuma eficácia teria um ato em que ele renunciasse a si mesmo. O mestre, da mesma forma em que deve intervir do modo exigido pela própria operação do aluno, assim também não pode sacrificar nada de si mesmo, e o aluno só pode aprender, isto é, perceber a eficácia da intervenção do mestre se captar esta sua simultânea adequação às exigências da obra e ao estilo do mestre. Realiza-se assim uma admirável coincidência pela qual o mestre, sem renunciar ao *próprio* modo de formar, atua como deveria atuar o aluno, segundo as exigências de *sua* obra, e o aluno, enquanto reconhece que essa intervenção não é outra coisa senão aquilo que *ele mesmo* deveria fazer, aí percebe mesmo assim a inconfundível mão *do mestre*. Somente nessas condições o mestre ensina e o aluno aprende. É bem verdade que ensinar a arte significa ensinar a fazer por si mesmo, mas o único modo para se realizar isto é a concreta coincidência em que aluno e mestre não sacrificam a si mesmos, embora fazendo o mestre aquilo que o aluno deveria fazer, e o aluno aquilo que o mestre deveria fazer.

Em síntese, o ensino da arte deve ser com certeza uma "escola de originalidade", mas a contradição ou o lado abstrato ínsitos nesta expressão só desaparecem se se pensa que uma escola de originalidade não é possível se o aluno não aprende a "continuar" o mestre. O mestre só pode exigir que o aluno faça por si mesmo apenas se intervém direta e ativamente em sua operação, e o aluno só consegue educar-se como artista se descobre a si mesmo no ato de imitar o mestre. O aluno só aprende a ser original se antes de mais nada aprende o estilo do mestre: na arte há de acontecer também aquilo que acontece na experiência humana em geral: uma pessoa só *aprende* a ser ela mesma descobrindo-se nos outros, e não existe outro caminho para a originalidade senão a imitação.

O aluno, portanto, entra na escola do mestre como o imitador na escola do modelo: em ambos os casos se trata de "aprender", e só se aprende fazendo, e só aprende quem sabe aprender, e aprende-se somente quando se consegue encontrar a operatividade dos modos de fazer e reconhecer-se a si mesmo no estilo do exemplo, interrogando o modelo ou o mestre e pedindo-lhe ativamente orientação e guia. A grande função da imitação se vê em toda a sua evidência quando se pensa que a vocação formativa de um artista se desperta e precisa só através dela, e sem ela jamais chegaria a se esclarecer e definir-se. E desse modo nada se subtrai à originalidade do artista se antes de sua atividade mais pessoal se coloca o tirocínio formativo da imitação, nem se se procura iluminar reciprocamente os seus dois períodos de atividade, o imitativo pelo pessoal e vice-versa, procurando no primeiro o prelúdio do segundo e no segundo o amadurecimento do primeiro.

16. Disciplina e liberdade. No tirocínio artístico se exige muita disciplina. Não porém mais do que se exige também na plena maturidade, quando o artista vez por outra deve fazer aquilo que a obra exige dele e saber conservar a capacidade operativa de seu estilo. Em ambos os casos se trata de conquistar o próprio estilo, quer se procure esse estilo em obras preexistentes quer se interrogue a própria operosidade, para precisá-la e fecundá-la e consolidar-lhe as possibilidades intrínsecas. Em ambos os casos, o limite que exige submissão é imposto, e o artista deve adotá-lo na própria atividade, ou para que lhe precise a vocação formal ou para que se torne a regra individual da obra a fazer. Mas nesses dois casos o limite tem uma origem e um caráter diferente, pois enquanto no segundo ele emerge de operações em ato, no primeiro se trata de realidades recebidas e encontradas, que o principiante deve saber resgatar de uma exterioridade protocolar e adotar como modos próprios de fazer. Se portanto a disciplina da arte madura é tão íntima a ponto de apresentar-se como liberdade, a disciplina do tirocínio é uma disciplina exterior que deve interiorizar-se a ponto de gerar a liberdade.

O ato de adoção com o qual o principiante sabe resgatar as regras e os estilos acolhidos é o único capaz de unir em admirável equilíbrio a disciplina e a liberdade, a obediência e a invenção, a submissão e a originalidade. E se é verdade que o principiante não se torna artista se nele a disciplina não se torna liberdade, também é verdade que só se alcança a liberdade da arte, que é sempre uma interior e duríssima disciplina, através da disciplina primeira e exterior, com a qual o noviço se põe à procura de si mesmo nos outros, e o próprio estilo nas obras de outrem, e os próprios modos nas regras pressupostas. Se não existe outro caminho para a originalidade a não ser a imitação, é mister admitir que o primeiro grau da originalidade e da inventividade é a obediência e a submissão, e que o artista só consegue formar-se passando por um duro período de estudo, que exige esforço e pesquisa, trabalho e assiduidade, aplicação e suor, pois se trata de domar o elemento externo a ponto de torná-lo operativo e de se subordinar a uma disciplina para se tornar apto a operar.

Mas é também verdade, não se esqueça, que *la vraie éloquence se moque de l'éloquence* (a verdadeira eloqüência zomba da eloqüência), e um estilo vai buscar em si mesmo os modos de fazer, e a arte é sempre soberana em decidir sobre as próprias regras, e não existe outra lei da obra a não ser a sua regra individual. Mas é também verdade que *c'est être superstitieux de mettre son espérance dans les formalités, mais c'est être superbe de ne vouloir s'y soumetre* (é superstição depositar a esperança nas formalidades, mas seria soberba não querer submeter-se a elas). E com efeito, na arte, deter-se na disciplina exterior significa "aplicar" as regras e "repetir" o modelo, o que, por mal entendido obséquio à pretensa lei e à pretensa autoridade, leva à "superstição" do formalismo: ao pedantismo da mera profissionalidade que não soube "adotar" as regras, e ao conformismo maneirista que não soube "assimilar" o estilo; e rebelar-se contra a disciplina exterior, antes ainda de lhe ter prestado uma obediência qualquer, significa fugir ao "esforço" que leva à "liberdade", preferindo-lhe "a liberdade aparente" que leva à "escravidão", ou seja, a espontaneidade do instinto, a naturalidade da inclinação, a arbitrariedade do capricho, que são as cadeias com que voluntariamente se aprisiona o "soberbo" que alimentou a pretensão de poder ser artista por conta própria, sem antes se ter devidamente preparado, esquecendo que não se chega à disciplina interior da arte madura a não ser através da disciplina exterior da escola.

Assim como a arte madura rejeita as regras pressupostas só para impor a si mesma as próprias regras, afirmando a própria liberdade só para outorgar a si mesma uma disciplina interior, da mesma sorte o tirocínio artístico se submete às regras só para aprender a se dar a si mesmo suas regras, ou seja, submete-se à disciplina só para afirmar a própria liberdade. Assim, o principiante só pode aspirar à verdadeira liberdade quando interioriza a disciplina exterior, e não eludindo-a, e as cadeias provocadas pela rebeldia contra essa disciplina são mais apertadas que a voluntária obediência do aprendizado, que embora corra sempre o perigo de cair no conformismo do puro profissionalismo, tem no entanto a possibilidade de levar à sólida liberdade disciplinada da arte. Se no ato de adoção o momento da obediência se dissocia do momento da invenção, não é mais obediência, mas conformismo, aplicação, repetição, e se o momento da liberdade se dissocia do momento da submissão, deixa de ser liberdade e se torna arbítrio, capricho, extravagância, numa palavra, escravidão do instinto e do inconsciente.

17. Arte e ofício. Certamente o momento da obediência exige paciência e assiduidade: no mundo humano só há conquista com esforço, facilidade com suor, domínio com submissão; não há dom sem merecimento, nem graça sem pesquisa, nem píncaro que não seja um prêmio. A expectativa e a esperança que se abandonarem a uma inércia confiante e inativa e não se fizerem paciência assídua e aplicada tornam-se estéreis e infrutíferas. Somente a diuturna aplicação e as incansáveis vigílias podem autorizar uma esperança e legitimar uma confiança. Lançar-se a "fazer" ainda que somente aplicando regras e repetindo modelos, é o melhor modo para alcançar aquela aptidão operativa e facilidade executiva que poderão ajudar, um dia, a reinventar as regras transformando-as em modos de fazer e assimilar o estilo dos modelos, convertendo-o no próprio modo de formar. Nem sempre a inventividade e a originalidade brotam da obediência e do esforço estrênuo. Mas pode-se ter certeza de que não poderão surgir a não ser emergindo da aplicação e da obediência. É necessário ter intimidade com a letra para aí saber ler e manifestar o espírito; é mister saber aceitar as formas para se pôr em condição de inventá-las. Somente o já feito pode ser caminho para aquilo que se há de fazer.

Assim como se pode ficar preso à disciplina externa sem conseguir internalizá-la, e aplicar as regras sem reinventá-las, e empregar um estilo sem assimilá-lo, da mesma forma se pode aprender o ofício sem aprender ao mesmo tempo a arte. Mas é igualmente verdade que é impossível aprender a arte sem aprender o ofício, porque se o artesão pode não ser artista, ou pelo menos exercer somente aquele pouco de artisticidade que ocorre em todo "fazer", até mesmo onde não se trata senão de aplicar uma técnica previamente determinada ou realizar projetos preestabelecidos, é todavia necessário reconhecer que cada artista contém em si um artesão, e tanto mais se torna artista quanto menos esquece que é antes de tudo um artesão. E então da mesma maneira que a disciplina exterior pode fazer-se liberdade, e as regras ser adotadas, e o estilo assimilado, assim também o ofício pode ser assumido no seio da arte, e, uma vez aí introduzido, dela não se afasta nunca mais, e dela faz parte integrante, a tal ponto que pretender excluí-lo daí, com o pretexto de ser algo puramente mecânico, é como que deixar perder-se o próprio conceito de arte. Sem dúvida, o ofício deixado a si mesmo, tanto mais se afasta da arte quanto pretende tomar-lhe o lugar. E esta é uma pretensão que se torna tanto mais absurda e presunçosa, quanto mais o mero ofício consegue assumir de alguma forma as feições externas da arte, dado que, habilidoso como é, terá sempre condições, sobretudo se apoiado por seus modelos, para conseguir um certo decoro artificial, que algumas pessoas menos atentas poderão às vezes confundir com a verdadeira arte.

O ofício, apostando no fato de ser necessário à arte, ainda que possa subsistir sem ela, e que uma vez assumido na arte com ela se identifica, enquanto que se nela não se insere pretende precisamente tomar o seu lugar, é equívoco e ambíguo, como o preceituário que pode ser normativo ou operativo, e a imitação, que pode reduzir-se a mera repetição ou alçar-se à transformação. Como todo "fazer", também a arte possui uma face de ofício. Por um lado exige o conhecimento de uma técnica inerente à manipulação de uma matéria, e o exercício nessa manipulação, e por outro lado implica a formação de uma hábito operativo, através da repetição de determinados atos e a memorização dos modos de fazer. Mas diante das regras que visam tornar operativo o conhecimento da matéria, pode-se assumir a atitude da mera aplicação ou chegar a uma verdadeira e própria adoção inventiva. Tem-se então de um lado o artesão, que sofre a matéria mais que domesticá-la, e a deixa fazer ao invés de formá-la e, de outro lado, o artista que converte em possibilidades formativas os seus deveres de artesão. E o hábito do fazer pode assumir as feições de um depósito inerte de atos mecanizados e de um repertório de receitas e macetes, que basta para a rotina e a perícia da profissão, ou então chegar ao nível de um acúmulo de experiência operativa que constitui uma reserva sempre pronta de energia formante, como acontece no processo lento e difícil com que o artista vai elaborando o próprio estilo, através das obras e consolidando os próprios modos de fazer em um aplicado modo de formar.

A tal ponto a profissionalidade é indispensável à arte que, mesmo que pareça algo independente, à parte, acaba tendo, na história dos fatos artísticos, uma função toda própria, não tanto por mérito seu, mas antes pelo arrojo de artistas que souberam explorar-lhe os resultados em si mesmos vãos e insignificantes. Houve autores que a vida inteira nada mais fizeram senão puro ofício, e seu trabalho, estéril em suas mãos, tornou-se fecundo nas mãos de outros, pois ofereceu insights e sugestões a artistas que depois souberam tirar dali possibilidades inéditas. O mero ofício não somente serve para conservar, ainda que em uma letra inerte à qual se tenta infundir novo espírito, ritmos, formas, gêneros, mas lhe pode até mesmo acontecer de inventar novas modalidades, de que não é capaz de perceber as possibilidades formativas, no sentido que as obras em que procura adotá-los são falhas. Mas um artista posterior pode utilizar-se desse trabalho como se se tratasse de um exercício feito por ele mesmo, e eis que esse ritmo, essa forma, esse gênero se tornam no sentido pleno "problemas técnicos", isto é, insights para formações novas, originais e perfeitas.

18. Habilidade e maestria. Há portanto no tirocínio um adestramento que, mediante a paciência e o exercício, a repetição e a constância, a acumulação e o aperfeiçoamento, leva a se obter uma habilidade para o operar, um hábito operativo que tem seu ponto culminante na "habilidade" ou perícia. E se a habilidade é a posse de aptidões para o fazer, pode ter uma dupla natureza, conforme seja própria do mero ofício ou do ofício assumido na arte. Noutros termos, conforme pretenda substituir a arte ou ao invés oferecer-lhe o modo de manifestar-se operativamente. A habilidade de quem domina o ofício é a resultante da simples *routine* (rotina, em francês no original): repertório de soluções, depósito de truques, catálogo de "macetes". Mas se a habilidade se alimenta das obras-primas e faz seu ninho em uma memória operativa em que os modos de fazer, entrelaçando-se organicamente entre si em uma progressiva acumulação, enriquecem a própria energia formante da personalidade do artista, manifesta-se então como a habilidade de quem, possuindo o domínio do ofício, possui igualmente o próprio estilo.

A habilidade do ofício é aquela que para cada eventualidade tem pronta sempre uma receita, de sorte que lhe é no fundo indiferente o que tem que fazer, pois o tipo de solução que ela dá aos seus problemas é constante e predisposto, e não exige senão a secundária inventividade da aplicação, a rapidez para descobrir expedientes, a facilidade em excogitar achados. Mas o que se há de fazer não é indiferente à habilidade do artista, pois o insight da obra deve brotar não da arbitrariedade do capricho ou do acaso, mas de uma necessidade interior. E se com razão se afirma que o estilo consiste em saber fazer aquilo que se quer, isto é porque a intenção formativa nasce daquela mesma espiritualidade que soube fazer-se estilo e modo de formar. A habilidade do ofício se manifesta então como o domínio da matéria, mas na realidade não chega a tanto, pois seria mais exato dizer que a sofre, no sentido que pressupõe uma certa manipulação da matéria por parte de quem já adquiriu experiência. Mas a habilidade do estilo é não apenas domínio da matéria, mas domínio de toda a operação, pois é a posse não tanto de um exercício que se transformou em hábito, mas antes da própria capacidade de inventar os modos de fazer.

A habilidade do mero ofício, tendo em vista impingir como arte os seus produtos, deve apelar para um complicado aparato, com o intuito de esconder o artifício, e recorrer a toda a sorte de truques para captar o aplauso e a aprovação, e contar com o subterfúgio de suscitar a surpresa, não podendo almejar à contemplação, e contar com o elogio da "inteligência", não podendo esperar o reconhecimento do "gênio". Mas a habilidade do verdadeiro artista culmina no gesto soberano de quem confia aos outros a obra, depositando toda a sua confiança em sua natureza de forma. Toda a sua atividade está presente e patente na obra, e ele não alimenta a pretensão de se esconder atrás do efeito proposital e procurado; pois a habilidade do artista é maestria e talento, não mera habilidade ou virtuosismo, e não tem ele portanto necessidade de recorrer à astúcia, à malícia ou ao artifício, pois é soberania, domínio, superioridade.

ESCOLAS, ESTILOS, GÊNEROS

19. Ritmo da arte: formação e transformação. Graças à imitação transformadora se consegue explicar os casos artísticos em que a originalidade floresce na continuidade. As vicissitudes artísticas são governadas por um ritmo onde se alternam formação e transformação. O mundo das formas é regido por essa lei de metamorfose, pela qual as formas se multiplicam gerando novas formas, e não se reproduzindo em cópias e simples repetições, mas gerando formas diversas ainda que ligadas a si por vínculos familiares, com uma fecundidade infinita e sempre renovável. Esse ritmo pode explicar como a exemplaridade das obras de arte, encontrando a energia formante transportada pela personalidade dos discípulos e seguidores, adquire uma pregnância generativa, que confere ao modelo a capacidade de se tornar um ancestral e o habilita a se tornar um fundador de dinastias, em que, como nas famílias, a originalidade do indivíduo não se acha em nada comprometida pelo vínculo generativo, mas antes é por ele fundamentada e garantida, pois a reprodução não pode ser senão formação original e a formação nova é no fundo reprodução.

A continuidade entre as obras de arte assume portanto o aspecto de um ato generativo, em que as próprias diferenças entre formação e transformação tendem a se esbater no comum caráter formativo. Sem dúvida, existem obras que manifestam de modo mais visível uma fortíssima originalidade, e cuja novidade parece destruir e romper com a tradição, e indicar caminhos totalmente inéditos, e outras que germinam de modo mais evidente em um sulco traçado, aceitando aderir a uma escola e continuar programaticamente um estilo. E nisso consiste precisamente o ritmo de que se falou acima: mas em todas a originalidade se harmoniza com a continuidade, pois é possível que seja diversa a medida em que cada uma delas inova ou continua, mas de todas as obras se pode do mesmo jeito afirmar que inovam e continuam ao mesmo tempo.

Esse ritmo explica aliás como é que toda obra de arte, embora sendo uma produção nova e original que só em si mesma tem o princípio da própria justificação, não pode ser mesmo assim uma verdadeira criação "ex nihilo". Certamente, a arte não pressupõe coisa alguma, e não se pode tampouco dizer que um processo de formação começa *a partir de* algo já pressuposto. Mas é também verdade que a arte se pressupõe a si mesma, pois somente a arte pode gerar arte, e só a partir de uma arte já realizada pode a arte nascer. Através de sua exemplaridade a poesia já existente se torna anúncio e presságio, ou melhor, estímulo e motivação, ou mais ainda, regra e programa de poesia nova, e através da transformação a poesia nova se torna testemunha e herdeira, depositária e administradora, beneficiária e continuadora da poesia precedente.

20. Continuidade e singularidade: nem desenvolvimento nem insularidade. Não se deve contudo esquecer que a metamorfose pressupõe a formação, não a resolve em si mesma. A transformação só é possível quando se admite a estabilidade e definitividade da forma, porque só é possível haver transformação quando se deixa o modelo estar em sua completude e se realiza a partir daí uma outra forma não menos completa e definitiva. A metamorfose não dissolve em si, como etapas instáveis e transitórias de um processo proteiforme, as obras em que de modo estável se encerram os particulares processos de formação. A singularidade das obras exemplares e exempladas emerge a partir de um contexto contínuo, onde as formas nada devem perder de sua singular completude se vistas contra o pano de fundo de uma história que tem ímpetos subitâneos e passagens mais lentas, formações originais e originais transformações, e em que os singulares processos de produção nada devem perder também de sua improsseguível e terminada totalidade, caso sejam considerados como inseridos em um mais amplo e mais articulado processo de metamorfose.

A continuidade não pode ser concebida como um desenvolvimento, como uma evolução, um progresso, em que as obras vão perdendo sua autonomia e independência, ou então como camaleônica fantasmagoria, em que as formas, fluindo uma na outra, sacrificam sua essencial e constitutiva completude. As obras de arte, embora não sendo prisioneiras de uma insularidade não menos impossível que absurda, são modelos de sua própria singular completude, e não podem esgotar-se em conjuntos de relações, como se precisassem mendigar alguma realidade lábil e provisória da rede de relações em que se podem inserir, e que na realidade são elas mesmas que entretêm essas relações, em virtude de seu caráter completo e autônoma realidade. Somente se conservado e mantido em sua definitiva completude é que o modelo pode assumir o papel de ancestral de uma dinastia de formas, e somente quando concluídas em sua perfeição singular, encontrando a plena realização, é que as obras exempladas podem ser consideradas como os membros de uma dinastia.

Por outro lado, o receio de dissolver a independência na continuidade não deve induzir a absorver completamente a continuidade na originalidade. Certamente não se pode dizer que as obras "entram" em uma escola ou se inserem em uma tradição a não ser no sentido que a escola e a tradição vivem "entre" as obras que pertencem a essa escola ou tradição. A pertença a uma escola ou a uma tradição não é a simples inclusão de certos artistas em um determinado grupo, mas é um ato livre de adesão que se traduz em termos de concreta operosidade artística. Mas isto não quer dizer que a realidade da escola e da tradição se resolva ou se dissolva nesses atos de adesão em que ela também encontra a sua morada. Ela é, para o artista que a ela adere, uma realidade demasiadamente importante para se desvanecer assim, em uma subjetividade mais ou menos arbitrária, e não constituir ao contrário o termo de um reconhecimento no sentido de lhe interpretar a autêntica natureza e de lhe explicitar a intrínseca fecundidade operativa.

Nem por isso, no entanto, se trata de procurar, em uma obra, aquilo que se deve à "influência" da escola e da tradição e aquilo que se deve, por outro lado, à atividade própria e independente do artista, como se continuidade e originalidade, não podendo dissolver-se uma na outra, tivessem então que dividir o campo entre si, e combinar-se em uma absurda mistura. A obra traz em si, *ao mesmo tempo*, a realidade viva da escola e da tradição de que se alimentou e o resultado original da interpretação operante que dela oferece. O artista, agindo em conformidade com sua interpretação dessa escola ou dessa tradição, atuou conforme as exigências da própria personalidade, e a escola ou a tradição operando no seio da atividade daquele que a ela adere não cessaram de agir em conformidade com a própria natureza.

Assim a obra se insere *na* escola e *na* tradição, não somando-se *a* outras obras ou incluindo-se *entre* elas, nem renunciando à própria singularidade em nome de uma realidade superior e compreensiva capaz de anular em si a independência dos próprios membros, mas vivendo *com* outras obras e com elas participando de um mundo a que se tem acesso apenas preservando a própria singularidade e ao mesmo tempo nutrindo-a com a comunicação recíproca. E dado que a escola e a tradição constituem mundos humanos, aderir a eles significa interpretá-los operosamente, ou seja, conservar-lhes fielmente a natureza precisamente no seio da própria atividade, e ter acesso a eles significa começar a fazer parte de um mundo de pessoas igualmente conscientes de sua respectiva singularidade e de sua recíproca semelhança. A organicidade de uma escola ou de uma tradição é ao mesmo tempo o motivo e o resultado de uma adesão livre, e isso atesta mais uma vez que a escola e a tradição só vivem nas consciências e nas obras que a elas aderem, o que não significa que se reduzam a elas, ao contrário, atuam dentro delas, e só assim podem reivindicar abrangê-las novamente dentro de si.

21. Escolas e tradição. Sem dúvida, pode a escola ter um sentido negativo, como quando se diz que uma obra é “acadêmica”, ou seja, maneirística. E assim a tradição pode assumir um sentido pejorativo, como quando ela se prende ao inerte depósito de um mero formalismo. Mas quando escola e tradição atuam na consciência do artista, é absurdo pensar em poder negligenciá-las em nome de uma pretensa insularidade das obras de arte ou em virtude de um individualismo que torne impossível a proliferação das formas.

A escola, antes de se tornar uma cômoda etiqueta, foi um magistério ideal, em que os discípulos se reconheceram no estilo do mestre; uma comunhão de arte e vida, que ligou entre si artistas diferentes com vínculos abertamente declarados em suas obras; um laboratório em que as experiências se fizeram em comum, e as aventuras individuais serviram de lição para todos, e os discípulos aprenderam não só com o mestre mas com os próprios colegas de trabalho; uma realidade social mas não impessoal, cuja eficaz presença penetra no próprio coração das obras e delas se liberta com evidência inconfundível. A realidade da escola não é mera pré-história da arte, como se parasse de agir quando começa a originalidade do aluno, quer porque a originalidade começa a se mostrar no próprio tempo do treinamento, quer porque os laços da escola são operativos e ligam entre si também os artistas já maduros. A própria admiração do mestre não exime da invenção, mas estimula a ela, e o discípulo digno desse nome não busca mas realiza a originalidade. Sem se preocupar em fugir ao conformismo, de fato o evita, quando consegue ser ele mesmo dando prosseguimento ao mestre. Ele, no modo de formar do mestre, mesmo cedendo ao próprio "gênio" e à particular tendência de sua "congenialidade", acentua um modo de fazer em vez de um outro, e basta essa diferente entoação para dar significado diferente a tudo, uma disposição original ao conjunto, uma nova operatividade ao estilo, a qual o leva muito longe, abre-lhe perspectivas inéditas e não vistas pelo mestre, e no entanto ainda ligadas ao estilo do mestre que, porém, nem sempre aí se reconhece, quando chega mesmo às vezes a renegá-las. Quem quiser prescindir dessas gerações internas, priva-se voluntariamente de seguras vias de acesso à obra de arte e compromete a consistência de seus próprios juízos de valor.

O mesmo se poderia dizer da tradição, cuja ininterrupta realidade praticamente não compromete a singularidade da obra que a ela adere; ao contrário, contribui para lhe explicar e manifestar a alma. E se é verdade que toda obra modifica radicalmente a tradição, no sentido de a pôr inteiramente em questão, é também verdade que tal não aconteceria se o artista não a houvesse interpretado e assimilado para torná-la operante em si mesmo. Mas para conseguir esse resultado, ele teve que reconhecê-la em sua realidade autêntica e profunda, sem naturalmente endurecê-la em convenção abstrata, mas tornando-a ao mesmo tempo estímulo e sustentáculo da própria atividade. Inserir-se em uma tradição significa, antes mesmo que fixar-se o propósito de renová-la por medo do conformismo, fazer-se o seu herdeiro operante, aceitando-a como um patrimônio a conservar, preservar e interpretar. Só desse modo é que se pode renová-la verdadeiramente, como atestam os períodos históricos que se mostraram tanto mais inovadores e originais quanto mais se propunham, voltando ao antigo, captar-lhe a alma verdadeira e profunda. E em virtude dessa relação de recíproca inclusão a obra contribui para explicar a tradição e, ao mesmo tempo, daí retira a sua própria compreensibilidade.

22. Conservação e inovação: nem conformismo nem criatividade. Como transformação, a imitação tem função consolidadora e inovadora simultaneamente pois, se por um lado é capaz de fazer coletivo um estilo pessoal, pelo outro só consegue esse objetivo se reconverter em estilo pessoal um estilo coletivo. Não há outro modo de continuar um estilo a não ser aquele que ao mesmo tempo o transforma, nem se pode verdadeiramente transformar uma tradição sem ao mesmo tempo consolidá-la. As duas funções, a de conservar e inovar, de transmitir e transformar, só podem ser exercidas simultaneamente. Pretender continuar sem saber inovar significa não "continuar", mas repetir e copiar; e pretender transformar sem saber conservar significa construir sobre a areia e construir no vácuo: nem mesmo a mais orgulhosa rebeldia pode evitar o reconhecimento, ainda que indireto, da exemplaridade daquilo que combate.

Mas o que importa observar é que a função conservadora e consolidadora da imitação, com o fito de instituir e garantir uma continuidade artística, não é fruto de mero hábito, como se se tratasse da automatização de um ato inventivo, e a imitação consistisse em uma espécie de liberdade decaída. O ritmo dos fatos artístico não é o revezamento de elãs inventivos e pausas de inércia, de ímpetos de originalidade e pausas de automatização; mas de formação e transformação, de originalidade exemplar e imitação inventiva. De outra maneira não subsistiria a não ser a alternativa entre a criação e o academicismo, e não haveria outra continuidade a não ser a do ofício, e toda nova produção seria sempre uma rebelião ou uma ruptura. A exemplaridade da forma não tem condição de per si para garantir uma continuidade se não se nutrir e revigorar com os contínuos impulsos inventivos e formativos da imitação que ela mesma suscitou, nem pode consolidar-se em uma tradição sem solicitar os atos originais que são os únicos capazes de mantê-la. Todo modelo é sempre um apelo à originalidade do imitador, e não a uma espécie de liberdade decaída, e toda imitação é sempre solicitação a aprender caminhos novos e inéditos, e não a endossar o mero conformismo: somente assim o modelo confirma a própria inexaurível exemplaridade e pode pretender alcançar a dignidade de predecessor ou ancestral, e a imitação dá lugar a uma tradição contínua e ininterrupta em que passa um fio condutor claro e definido.

Assim um estilo nasce necessariamente como que destinado a transformar-se e contém, como destinação congênita, a necessidade de renovar-se e mudar, pois de outra forma não tem vida e se extingue na atitude que lhe é frontalmente oposta, a do academicismo estático e repetitivo. Não pode existir estilo, no sentido supra-individual do termo, a não ser um estilo como modo pessoal de formar, não só na obra exemplar, mas também na obra exemplada. Se a vigorosa personalidade de um estilo solicita uma reprodução que o perpetue, da mesma forma é a poderosa personalidade do discípulo que lhe permite continuar-se e consolidar-se em estilo coletivo, ou seja, aquela mesma personalidade que o muda e transforma enquanto o adota e assimila. É um só o fundamento do nascimento e do crescimento de um estilo. Para que um estilo se perpetue em uma dinastia de formas, é preciso que se vá tornando aos poucos um estilo pessoal de cada um dos discípulos. O que funda um estilo coletivo é a possibilidade de a imitação se tornar modo pessoal de formar, o que não acontece a não ser através da transformação. Não é preciso recorrer a uma lei orgânica de evolução para explicar as transformações internas de um estilo. Não há outra lei senão a natureza mesma do estilo, que é ser "pessoal" modo de formar. Um estilo coletivo não tem outra instância e outra vida senão o estilo pessoal de cada artista, sem que isso deva implicar o desconhecimento de um patrimônio comum a herdar e conservar em espírito de congenialidade, porque aquilo que existe, no estilo, de supra-individual não significa impersonalidade, mas reino de pessoas.

23. Estilo e maneirismo. A diferença entre estilo e maneirismo é indicada pelo abismo que divide a transformação da repetição. O maneirismo é sem dúvida imitação, pois ele também resulta do seguimento de um modelo e também capta de certo modo a lei interna da obra em que se inspira. Mas é imitação repetitiva, porque não consegue "fazer como" o autor fez o modelo, mas no máximo consegue "imitar" a operação e "refazer-lhe" a obra.

O maneirismo tem algo de ingênuo e simplista, porque, desconhecendo a irrepetibilidade do modelo, não chega a perceber a complexidade do nexo entre exemplaridade e imitação e não é capaz de distinguir o módulo do modelo, a fórmula da forma, o estereótipo do exemplo, a receita da regra. Por esta sua constitutiva ingenuidade, o maneirismo traz em si mesma a sua própria ironia, e portanto sua condenação e o castigo de sua falta de relevância artística. Ela está sempre a ponto de se converter em uma inconsciente paródia do próprio modelo, de sorte que já houve quem dissesse, com propriedade, que o maneirismo é "a paródia involuntária e argúcia inconsciente". E isso também explica o senso de ridículo que inevitavelmente acompanha o fastídio diante da arte dos maneiristas. O maneirismo é um decalque servil de um modelo, mecânica repetição de um protótipo, estandardizado, aplicação de uma fórmula, porque considera o modelo na sua pretensa estaticidade e não sabe daí extrair um movimento por não saber ver ali nenhum movimento. O maneirista absolutiza o seu modelo e o considera como ponto de chegada insuperável, que tenta manter e conservar. A definitividade do modelo é por ele considerada não como a de uma obra única e singular, mas como se fosse arte em sentido genérico, que nessa obra teria atingido sua suprema possibilidade. De sorte, que o seu modo de "deixar ser" o modelo é o de quem não enxerga outro caminho, para a arte, senão a repetição de um ponto culminante que a própria arte alcançou.

De modo geral se considera o maneirismo como um natural esgotamento do estilo. Quando um estilo, afirma-se, atinge o ponto culminante de sua evolução, degenera, cai na inércia, exaure as próprias possibilidades, torna-se estéril e fica maneirismo. Mas, sem negar nada à realidade de fato dessa trajetória dos estilos, convém recordar que o maneirismo é uma atitude tão originária como a da imitação transformadora a tal ponto que lhe é inclusive contemporâneo, como quando uma mesma obra é simultaneamente transformada pelo imitador e repetida pelo maneirista. A exemplaridade da forma, conforme a atitude com que se considera tal forma, suscita em pós si movimento e parada, efervescência e tranqüilidade, agitação e repouso. Estilo e maneirismo são atitudes opostas e simultâneas, e não as etapas necessárias de um processo obrigatório. O maneirismo é a caricatura da transformação, mas pode acompanhar, além de seguir, a trajetória de um estilo.

Essas duas atitudes opostas são cooriginárias, como se pode ver pela própria experiência interna dos artistas. Todo artista é o primeiro imitador de si mesmo: o sucesso, a perfeição de uma obra o estimula a levar isso em conta em outras obras, e ele se vê levado a imitar e continuar aquilo que uma vez lhe saiu tão bem. Sua ambição reside não apenas em saber conservar-se digno de pontos culminantes, que conseguiu alcançar em momentos de graça, mas também em consolidar a eficácia operativa e o vigor formativo de suas conquistas. Apenas assim o sucesso de seu trabalho se torna estímulo de novas atividades, e essa imitação de si mesmo se identifica com o próprio processo com o qual um Autor, através de suas obras define e precisa o próprio estilo. Mas o poder transformador dessa atitude pode ceder a vez ao maneirismo, o qual não é prerrogativa somente de epígonos e caudatários, mas aparece até nos mestres e mesmo, algumas vezes, em grandes artistas. Assim como por vezes acontece que o artista não sabe reconhecer a fecundidade do próprio sucesso e, em vez de se manter fiel a ela, com assíduo trabalho de exploração e aprofundamento, e se desvia para outras coisas preocupado mais pela novidade que pela solidez, assim também às vezes acontece que um mal entendido reconhecimento do próprio sucesso o leva a se adequar com mal dirigida fidelidade ao próprio sucesso, tirando daí uma fórmula a copiar e repetir, como se o sucesso de um dia fosse de per si a garantia ou a promessa de um favor permanente. Existem artistas que, tendo um dia chegado à exemplaridade da forma, refazem continuamente a mesma obra e trocam o impulso a conservar-se dignos do próprio sucesso pelo temor de afastar-se de um terreno agora considerado seguro. A imitação de si mesmo se enrijece então na mecânica e servil facilidade da repetição. O artista se torna prisioneiro do próprio sucesso, copiador do próprio estilo, empregado do próprio trabalho.

24. Semelhança e irrepetibilidade: o semelhante e o genérico, a idéia e o geral. A continuidade assume facilmente o aspecto de uma semelhança que pode parecer extrínseca, a tal ponto que se julga irrelevante o esforço de explicá-la e se prefere ater-se exclusivamente à singularidade da obra e considerar aquilo que se pode rastrear de comum entre obras de arte inconciliável com a característica unicidade da forma. Daí o pouco apreço pelos estilos e gêneros, pelas formas e escolas, como elementos de per si não artísticos, e úteis somente para fins didascálicos, classificatórios e expositivos, porque não se referem diretamente à irrepetível singularidade da obra, mas não são senão abstrações posteriores à realidade das obras e resultantes de uma generalização, tanto é verdade que são comuns tanto às obras perfeitas como também às feias e mal acabadas. Quando se classifica uma obra de arte como gótica ou barroca, clássica ou romântica, lírica ou dramática, canção ou soneto, parece que se faz uma generalização abstrata, sem levar em conta aquilo que é único e original na obra e limitando-se a classificá-la em categorias não artísticas, que a aparentam com obras que não merecem por seu turno o nome de obras de arte.

Certamente, existem pessoas que tratam esses termos como se fossem etiquetas ou fichas classificatórias, mas essa atitude, longe de autorizar algum menosprezo, denuncia de per si a insensibilidade estética de quem assume. Quem se demora examinando, em uma obra, o estilo que ela tem em comum com outras obras, não tem o intuito absolutamente de generalizar, como não estava generalizando o autor quando, adotando esse estilo, não pretendia renunciar a si mesmo, mas antes aí se reconhecia e afirmava a própria originalidade precisamente no seu modo de interpretá-lo e realizá-lo. E quando um leitor acha que existe um mesmo "estilo" familiar a uma obra linda e outra feia, não tem o intuito, com isso, de nivelá-las em nome de categorias não artísticas, mas sobretudo acentua implicitamente a diferença entre a "arte" de quem sabe "adotar" um estilo preexistente e o "ofício" de quem não sabe senão "usá-lo".

Tudo depende da diferença que divide o "semelhante" do "genérico" e a "idéia" do "geral". A categoria do "semelhante" não tem nada a ver com o "genérico" pois, longe de suprimir as diferenças entre os termos a que se refere, não somente as pressupõe, mas até mesmo as preserva. E chega até a assegurá-las, e longe de prescindir da original unicidade das formas que ela une, as considera antes de mais nada como irrepetíveis interpretações de uma idéia comum. A similaridade é assim a única categoria que se pode aplicar aos singulares irreparáveis sem por isso comprometer a sua essencial incomparabilidade: ela é capaz de instituir a homogeneidade naquilo que é qualitativamente diferente, a continuidade na originalidade, a afinidade no irrepetível, o semelhante no único. Ela alude a semelhanças que afloram da própria originalidade, como afinidades eletivas, estímulos e apelos, sintonias e congenialidades, ressonâncias e parentescos; e tratá-la como a constatação de traços genericamente comuns seria como que considerar uma família segundo os padrões de um aglomerado de indivíduos ao invés de sociedade de pessoas. Enquanto o genérico atinge o comum despojando os indivíduos daquilo que têm de único, o semelhante parte do coração do indivíduo para aí ver a irrepetível realização de uma norma comum. De sorte que, quando se afirma que uma obra é barroca, com isto se convida a considerar o seu próprio e singularíssimo modo de ser barroca, e não se pretende em absoluto lembrar ao leitor a possibilidade de apagar a inconfundível unicidade em uma genérica semelhança que reúna infinitos exemplares; e ao se falar de estilo barroco, não se quer de modo algum aludir à coleção abstrata de todas as semelhanças que subsistem entre obras de um mesmo tipo, mas ao modo de ser e a vocação formal de um mundo de pessoas. E esse modo, embora supra-individual, não é de modo algum impessoal, porque não opera e não vive a não ser nas realizações singulares que cada artista executa, e não tem outra maneira de manifestar-se senão as obras singulares que tiveram como intuito interpretá-lo operativamente, cada uma a seu modo.

E se do ponto de vista das obras realizadas esses termos comuns podem aparecer como generalizações abstratas, válidas no máximo para aquelas inoportunas classificações contra as quais com razão se ergue uma profissão de firme nominalismo, do ponto de vista do autor, às voltas com a obra a fazer, eles são nada mais nada menos que "idéias", ou seja, modos operativos, regras de formação que exigem o esforço do estudo e da interpretação, mas que também prometem, se operativamente interpretados, que a obra chegue a bom termo. De tal sorte que, quando se fala de estilo barroco, se entende o modo de formar de certas obras emblemáticas que se tornaram exemplares por sua vez, e portanto modo que se fez realidade e idéia operante na consciência e na atividade do artista, de modo a regulá-la e dirigi-la no próprio de lhe exigir obras bem feitas, nas quais possa realizar-se e encontrar existência; e quando se declara que uma obra é barroca, não se quer de jeito nenhum esquecer a sua incomparável unicidade para alinhá-la com outras obras, mas se acrescenta um elemento a mais para a captar na sua singularidade, a qual sem dúvida contém o processo com o qual o autor pretendeu realizar aí a sua idéia do barroco.

25. Gêneros e formas. A mesma coisa se pode dizer a respeito dos gêneros, como lírica e drama, comédia e tragédia, e quanto às formas, como soneto e canção, oitava e terceto, sonata e sinfonia. Costuma-se dizer que gêneros e formas, abstraídos das obras concretas em que encontram existência, nada significam artisticamente. E é bem verdade, contanto que se lembre que considerá-los como idéias operantes dentro dos processos de formação não significa de modo algum arrancá-los às obras, mas inseri-los dentro delas a ponto de fazer deles condições de sua própria irrepetível singularidade.

Os gêneros e as formas pertencem certamente à matéria da arte enquanto esta chega ao artista já toda carregada de uma tradição artística, e lhe oferece, quando adequadamente estudada e interpretada, infinitas sugestões e possibilidades sempre novas, a tal ponto que uma intenção formativa pode ser solicitada precisamente a partir desses elementos que se costuma chamar de "formais". E é neste sentido que se pode dizer que de modo algum é indiferente para o valor artístico de uma obra que ela seja um soneto ou um poema, uma fuga ou uma sinfonia, porque somente nessa forma a intenção formativa, que foi por ela gerada ou se delineou adotando-a, conseguiu concretizar-se segundo as próprias exigências e merecer o sucesso.

Mas há um outro sentido em que se pode dizer que gêneros e formas não são indiferentes ao valor artístico das obras, pois pertence à singularidade irrepetível da obra o ser uma interpretação operativa da idéia de um gênero ou de uma forma, de sorte que, por exemplo, na irrepetível unicidade e na validade artística de um soneto também se inclui o seu particularíssimo modo de ser um soneto. Faz parte da arte ou do estilo de um artista o seu modo de visar um determinado gênero ou uma certa forma e de lhe realizar a idéia nas suas obras, de sorte que um exame do seu estilo não estaria completo nem seria penetrante se não contivesse uma pesquisa a esse propósito. Do fato de que gêneros e formas são comuns a obras bonitas e feias se tira facilmente a conseqüência de que não teriam importância artística. Mas a rigor se deveria inferir o oposto, pois se, como se disse, na obra feia gêneros e formas são apenas "instrumentos" de operação e não modos operativos adotados e assimilados, a distinção consiste justamente nisto, que na obra defeituosa gêneros e formas são no fundo indiferentes, enquanto nas obras perfeitas eles se inserem, como elementos capitais e decisivos, no próprio processo de formação.

A história de um gênero ou de uma forma não tem certamente relevância artística se por esse caminho só se consegue traçar como se deu o desenvolvimento de uma "linguagem", independentemente das obras e dos artistas ou reunir sob uma comum mas extrínseca classificação obras que no fundo são de índole diferente e têm outro significado. Mas quando se leva em conta o modo como cada autor soube interpretar as possibilidades formativas e a eficácia operativa de gêneros e formas, instituindo aí a continuidade de uma tradição conservadora e inovadora ao mesmo tempo e fazendo deles mais que esquemas ou modelos ou fórmulas, verdadeiramente idéias a interpretar e realizar, então uma história desse gênero, embora difícil de se efetivar, revestiria uma verdadeira e própria importância artística, porque, penetrando na própria oficina da arte, se reportaria sempre à singularidade das obras e à personalidade dos artistas.

26. História da obra. Essa pesquisa sobre a completude e a exemplaridade da obra tem certamente repercussões sobre o conceito da história da arte. Costuma-se falar, com razão, de *história na obra* e de *obra na história*, entendendo pela primeira expressão o fato de a obra de arte conter, em sua absoluta e concreta singularidade, toda a história que a precede, completamente livre em seu valor artístico, e pela segunda expressão o fato de a obra ser, no seu próprio valor artístico, uma realidade histórica, que atua no mundo dos homens, e opera nas consciências, enriquecendo a espiritualidade humana não apenas por obra de intérpretes e críticos, mas também através da propagação da cultura, atingindo a linguagem cotidiana e o modo de sentir de povos ou nações.

Mas tudo isso se tornaria impossível caso não se pudesse falar de uma *história da obra*, ou melhor, história das obras, pois a perfeição da obra-prima deve ser entendida como completude e exemplaridade, no sentido esclarecido: uma completude que é a consumação de um processo formativo e uma exemplaridade que abre o caminho e conduz o artista a novas formações. Deste modo, a obra ganha vida emergindo de um *humus* histórico filtrado pela personalidade do autor, e vive proliferando formas e instituindo tradições duradouras. E por isso as obras estão ligadas entre si pelo tecido vivo de uma continuidade que não compromete, mas alimenta a originalidade e a singularidade de cada uma, de tal sorte que a história da arte é possível se a autonomia das obras e a continuidade que as liga não se enrijecem respectivamente em uma absurda insularidade e num impossível desenvolvimento.

V. INTERPRETAÇÃO E CONTEMPLAÇÃO

A INTERPRETAÇÃO E SEU PROCESSO

1. Caráter formativo do conhecimento sensível. Se é formativa toda a vida espiritual também deve ser formativo o conhecimento, em particular o conhecimento sensível. Com efeito, o conhecimento sensível é capaz de captar a realidade das coisas somente enquanto lhe figura, e portanto lhe produz e lhe forma a imagem. Mais precisamente, uma imagem tão bem feita que seja capaz de revelar, ou melhor, *seja* a própria coisa. Trata-se de figurar "esquemas" de interpretação e de comensurá-los gradualmente às descobertas que vão brotando continuamente do feliz encontro de um insight fecundo e um olhar atento, e de eliminar ou substituir ou corrigir ou integrar esses esquemas, conforme estejam mais ou menos longe do objeto, através de um processo onde o esforço de fidelidade não se deixa desestimular pelos inevitáveis insucessos e não cede às solicitações da impaciência, pelo contrário, conserva sempre a possibilidade do confronto e a necessidade da verificação, até que se encontre finalmente a "imagem" que revela a coisa e em que a coisa se desvela. Trata-se, é claro, de um processo formativo, pois essas "figuras", tanto as eliminadas pelo esforço de fidelidade como aquelas adotadas pelo esforço de penetração, tanto os "esquemas" provisórios como "a imagem" definitiva, são figuradas, realizadas, produzidas, formadas pelo sujeito cognoscente. O esforço para captar e penetrar as coisas implica, solicita e exige a produtividade que lhe deve figurar as imagens.

Tudo isto se explica sobretudo quando se leva em conta que o conhecimento humano em geral tem caráter interpretativo. A interpretação tem precisamente esse caráter produtivo e formativo, e por isso a um movimento em que se figuram e aos pouquinhos se vão controlando e corrigindo os esquemas interpretativos, sucede finalmente o repouso do encontro, do achado, em que a imagem capta e revela a coisa. Isso está em conformidade, de resto, com a natureza da interpretação, que é um tipo de conhecimento nitidamente ativo e pessoal. Sua natureza ativa explica seu caráter produtivo e formativo, e sua natureza pessoal explica como é que a interpretação é movimento, intranqüilidade, busca de sintonia, numa palavra, incessante figuração.

2. *Definição da interpretação.* Se, com efeito, fosse necessário dar uma definição da interpretação, talvez eu não achasse melhor que esta: interpretar é uma tal forma de conhecimento em que, por um lado, receptividade e atividade são indissociáveis e, pelo outro, o conhecimento é uma forma e o cognoscente é uma pessoa. Sem dúvida, a interpretação é conhecimento – ou melhor, não há conhecimento, para o homem, a não ser como interpretação, como se verá logo adiante – pois interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar. Ora, o conceito de interpretação resulta da aplicação ao conhecimento de dois princípios fundamentais para a filosofia do homem: em primeiro lugar, o princípio graças ao qual todo agir humano é sempre e ao mesmo tempo receptividade e atividade e, em segundo lugar, o princípio segundo o qual todo agir humano é sempre de caráter pessoal. Considerando o conhecimento à luz desses dois princípios temos, precisamente, a interpretação. Tentarei examinar, um por um, esses dois aspectos da interpretação, dando previamente uma rápida ilustração dos princípios sobre os quais esse conceito se fundamenta.

3. *Inseparabilidade de receptividade e atividade no agir humano.* O agir humano se caracteriza pelo fato de não ser criativo. Com efeito, a iniciativa humana não principia por si mesma, mas é iniciada e começa o próprio movimento quando principiada. E tanto é verdade que eu *devo,* sim, agir e decidir, mas também *não posso não* decidir. Pois existe na minha liberdade, na liberdade que sou para mim mesmo, uma necessidade inicial, que é o sinal de meu ser principiado, de meu limite, de minha finitude, de uma receptividade inicial e constitutiva pela qual eu sou dado a mim mesmo e a minha iniciativa é dada a si mesma. Se esta é a estrutura de minha iniciativa, de ser atividade somente enquanto não é criatividade, é congênita e essencial à minha atividade uma receptividade, que a constitui e a qualifica, e que constitui e qualifica o próprio desenrolar da iniciativa. E isso significa, precisamente, que o agir humano é sempre receptivo e ativo ao

mesmo tempo, e não apenas a esta ou aquela coisa, de modo exclusivo, pois a receptividade que não fosse acolhida em um processo ativo não passaria de mera passividade, e a atividade que não se pusesse como o desenrolar de uma inicial receptividade seria só criatividade. Nem receptividade absoluta, portanto, nem tampouco absoluta atividade: nem passividade nem criatividade. No agir humano, receptividade e atividade são inseparáveis pois se constituem reciprocamente.

Em primeiro lugar, no agir humano só se dá receptividade junto com atividade. Não há agir humano que não pressuponha uma ocasião, um insight ou intuição, um estímulo ou uma proposta: toda iniciativa deve ser proposta, sugerida, desencadeada. Mas esse pressupor, por sua vez, não deve ser entendido como uma determinação de fora, um condicionamento externo, uma relação, pois aproveitar uma ocasião é já valer-se dela, aproveitar um insight é já desenvolvê-lo, acolher uma proposta é já dar-lhe uma resposta, receber um estímulo é já reagir: a própria forma da receptividade é a atividade. Somente em um processo ativo se pode inserir a recepção de um estímulo e a acolhida de um insight, de outro modo o estímulo e a intuição nem seriam o que são, e nem tampouco se daria recepção. O estímulo só é verdadeiramente estímulo quando recebido no seio de uma reação, o insight só é deveras insight quando acolhido como ocasião de um desenvolvimento, a sugestão só é sugestão verdadeira para o ouvido que a escuta e pondera. O que constitui a receptividade como tal, e impede que se torne determinista passividade, é a própria atividade que a acolhe e a desenvolve: só é receptividade aquela que se prolonga em atividade.

Mas nem por isso se deve tirar simplesmente a conclusão que só exista, no agir humano, pura atividade: o fato de a receptividade ser tal somente no seio de uma atividade exclui que a receptividade se possa entender como mera passividade, mas não implica que ela desapareça e se negue em uma atividade exclusiva, tão inconcebível como a exclusiva passividade. Com efeito, no homem a atividade sempre se põe como o prolongamento e o desenvolvimento de uma receptividade. Um processo ativo principia e se desenvolve nos trilhos assinalados por um estímulo recebido, por um insight que se apresenta, por uma ocasião que se oferece, por uma sugestão que se ouve ou uma proposta recebida. No homem, assim como a receptividade nunca é passividade, da mesma forma a atividade não é nunca criatividade: a passividade é recepção sem desenvolvimento, sem reação, sem crescimento, e assim a criatividade seria ação sem insight, sem ocasião, sem sugestão, coisa que no homem vivo é impossível. Pois o homem, mesmo quando sofre, sofre porque quer sofrer ou sofrendo se rebela e, portanto, no fundo sempre reage, e mesmo quando cria, não faz senão produzir, porque leva a termo, desenvolve, desencadeia, dirige movimentos que lhe foram propostos e sugeridos. Por isso não há processo ativo que não tenha principiado com um insight ou uma intuição, e que aos poucos não vá acolhendo novos insights, não aproveite novas ocasiões, não ouça novas sugestões, nutrindo-se e alimentado-se com elas, adotando-as para si e adaptando-se a elas, modulando-se e modelando-as no decorrer de sua produção ativa: a atividade, portanto, só é tal como desenvolvimento e prolongamento de uma recepção. Não há portanto atividade sem receptividade.

4. A interpretação como conhecimento receptivo e ativo ao mesmo tempo: é sempre interpretação de algo e de alguém. A receptividade, portanto, não pode ter outra forma senão a atividade, mas a atividade também só pode ser o resultado, dirigido e intencionado, da receptividade. Este é o indissolúvel laço entre receptividade e atividade que caracteriza todo agir humano. E da mesma forma que este laço se acha em todo agir humano, também se acha no conhecimento: o conhecimento, considerado como síntese indissolúvel de receptividade e atividade, é precisamente, como se dizia, interpretação.

De modo geral, quando se fala de interpretação se pensa logo em um adjetivo possessivo: na minha, na tua, na interpretação dele, o que se manifesta claramente no fato de que a interpretação é sempre de alguém e por conseguinte movimento de um sujeito, atividade pessoal do intérprete, agir que visa penetrar subjetivamente em uma conquista própria, original, nova. Mas na mesma e idêntica medida se deve frisar e acentuar também o objeto da interpretação, pois a interpretação é sempre interpretação de algo ao mesmo título que é sempre de alguém. A interpretação é atividade que tem em mira um objeto determinado e o mantém em sua determinação própria. Não é tal se não é respeito pelo interpretando, se não é um captar algo que se recebe e se conserva, um perscrutar algo que se deixa ver e conhecer.

Com efeito, a interpretação não é tal se o objeto se impõe somente ao sujeito, e se o sujeito se sobrepõe ao objeto. Se uma coisa se me impõe a tal ponto que tenha que sofrê-la ou, melhor, se enrijeço a coisa diante de mim, em uma imposição que deixa de ser uma proposta, em uma exterioridade que não é mais apelo, em uma oposição que me faz impenetrável, então não há mais interpretação. Nem tampouco há de haver interpretação quando eu me sobreponho àquilo que devo interpretar, impedindo-me de me colocar na situação que me abre a via de acesso a ela, e rejeitando o esforço de fidelidade que constitui a possibilidade de captar a natureza íntima do objeto. O enrijecimento do objeto em uma imposição que exclui a proposta elimina aquela abertura ao dado na qual consiste a receptividade. Aí só seria possível mera passividade, tendo em vista que o enrijecimento é provocado pelo próprio cognoscente que mata o germe de interpretação que carrega consigo, é resultado de uma atitude assumida voluntariamente pelo sujeito e de uma direção por ele impressa na própria experiência, é atitude ativa de repúdio, de negação, de rejeição. Uma sobreposição do sujeito tão carregada a ponto de não haver mais desenvolvimento acaba por ser uma construção desligada de qualquer referência possível: puro arbítrio, se não fosse ela também, no fundo, capaz de arrastar consigo impressões e recordações ligadas ao dado de onde germinou. Uma interpretação portanto é tal que sempre subsiste um equilíbrio entre o objeto respeitado e amado pelo fiel interpretante e a atividade que o intérprete realiza, por isso aquele algo que se interpreta não se impõe jamais rigidamente, em uma impenetrável frieza, mas sempre é uma proposta, um apelo, um chamado que se oferece e se dá à abertura do interpretante, e aquele alguém que interpreta não se sobrepõe jamais até cobrir e obliterar o dado, mas sempre constrói livremente desenvolvendo, i. é, interrogando, desvelando, abrindo e revelando o interpretando.

Pois a interpretação é justamente isto: mútua implicação de receptividade e atividade. Com efeito, a atividade desencadeada para interpretar é a adoção do ritmo do objeto. A interpretação por um lado é ressonância do objeto em mim, ou seja, receptividade que se prolonga em atividade, dado, que recebo e ao mesmo tempo desenvolvo; e, por outro lado, é sintonia com o objeto: um agir que se dispõe a receber, um fazer falar para escutar, atividade em vista de uma receptividade. A interpretação é um ver que se faz contemplar, e um contemplar que visa o ver. Por um lado, vejo-me estimulado a desenvolver as cadências íntimas daquilo com que tomo contacto, prolongando-o nos desenvolvimentos que lhe dou e são apenas meus, exclusivamente devidos à minha atividade; e, por outro lado, ponho toda a minha aplicação para afinar minha vista e meu ouvido, torno a minha receptividade intencional e aberta, fazendo-a dedicação e tarefa, dedico-me a um exercício de fidelidade. No interpretar o ouvir se faz escutar e o escutar quer fazer-se ouvir. A receptividade se afina através da atividade e a atividade tem como alvo a receptividade. Esta e aquela se entrelaçam, se alimentam reciprocamente, se apóiam, se apelam e implicam uma a outra.

5. Caráter pessoal, e portanto expressivo e formativo do operar humano. O operar humano se caracteriza pelo fato de ser sempre algo pessoal. Com base neste princípio, toda atividade da pessoa, que se esgote em um ato singular e isolado e não destinado a ulterior desenvolvimento, quer se constitua em um operar contínuo, cujos atos singulares tendem todos a um fim preciso a alcançar, é sempre atividade de uma pessoa, bem determinada em sua definição, irrepetível em sua singularidade e no entanto infinitamente aberta a possibilidades que ela mesma vai descobrir.

Na pessoa se podem encontrar dois aspectos: a totalidade e o desenvolvimento. Por um lado, com efeito, a pessoa é, em cada um de seus instantes, uma totalidade infinita e definida, fixa em uma forma singularíssima e inconfundível dotada de uma validade concluída e reconhecível; e, por outro, é um variar contínuo, aberto à possibilidade de contestações e reelaborações, de revisões e enriquecimentos, de repetições de velhos motivos e novos atos. De um lado, a pessoa é a obra que eu faço de mim mesmo, concluída e definida e a cada instante, e do outro, é obra de desenvolvimento, aberta e exigindo sempre novos atos e novos desenvolvimentos.

Caso se examinem mais de perto esses dois aspectos da pessoa, vê-se que a totalidade acabada da pessoa é a típica definição da forma, e que a atividade sempre aberta a novos desenvolvimentos da pessoa é atividade destinada a gerar formas. Com efeito, como totalidade, a pessoa é obra, e, como desenvolvimento, a pessoa é operar, atividade que culmina em obras. E a obra, por sua vez, é uma forma, uma definição que é ao mesmo tempo total e em si completa, singular e irrepetível, universalmente válida e por todos reconhecível, dotada de coerência e legalidade interna, vida para si mesma e lei para si mesma, autônoma e independente, exemplar e paradigmática.

A pessoa é uma forma. Com efeito, a pessoa, fixa em um de seus instantes, fechada em seu incessante processo de desenvolvimento, individuada em um de seus atos, que a recolhe e condensa, é o resultado encerrado de todo um operar: é uma obra acabada e definida, com seu caráter singular e inconfundível; não uma entre muitas, mas individual, única, não parte de um todo, algo particular, mas sim uma integralidade. Como tal, a pessoa tem todas as características de uma forma viva em si mesma, total na lei de coerência que a mantém unida em uma definitividade encerrada, dotada de uma exemplaridade que a torna capaz de suscitar atos exemplares sobre o seu valor e de obras inspiradas em seu caráter.

O operar da pessoa é plasmador de formas. Com efeito, se a pessoa é uma totalidade infinita mas definida, cada ato seu tende por sua vez a concluir-se em obras por sua vez também definidas e acabadas, que vivem vida própria e por sua própria conta podem desenvolver-se e gerar novos desenvolvimentos e suscitar novos avanços. Existe uma transcendência da pessoa quanto às próprias obras, e estas como valores históricos vivem de per si, individuais e qualificadas. Mas cada uma dessas obras tira sua própria independência singular e exemplar justamente de seu caráter de personalidade, ou seja, do fato de ser resultado de um operar pessoal, de uma atividade posta em exercício pela pessoa enquanto forma. Justamente por ser a pessoa auto-obra, e portanto forma, justamente por isso as obras que são o resultado do seu operar são por sua vez formas, acabadas, singulares, exemplares.

Deste modo, tudo é forma, forma viva, e definida, com um centro que, por lei de coerência, mantém unidas as partes, com vida própria e autônoma, dotada de um irrepetível ritmo interno e por todos reconhecível na sua inconfundível singularidade. Formas são as pessoas se fixadas em um instante de seu desenvolvimento, e formas são também as obras bem feitas de cada pessoa individualmente considerada. Se uma filosofia do homem – expressão em que o genitivo é tanto subjetivo como objetivo, pois não há filosofia a não ser como pesquisa do homem sobre si mesmo, abordagem do homem feita do ponto de vista do homem – se uma filosofia do homem é sempre uma filosofia da pessoa, nem pode tampouco existir filosofia a não ser como pesquisa pessoal sobre a pessoa, é necessário concluir que não há filosofia da pessoa que não seja ao mesmo tempo uma filosofia das formas. A mobilidade indefinida e a histórica desenvolvibilidade do homem não passam de plasticidade, que tende a plasmar-se em formas e a plasmar formas: mobilidade que é esforço de formação, ímpeto de plasmação, elã de figuração.

Por isso, se a pessoa é forma, e se todo operar humano é sempre pessoal, o operar humano tem sempre um duplo caráter: por um lado, tende a executar formas e, pelo outro, exprime a totalidade da pessoa. Com efeito, o esforço de formação e o elã de plasmação que definem o operar humano são sempre dirigidos por um sujeito que, por sua vez, vive como forma em desenvolvimento, sempre já concretizado em uma definitividade concluível e determinada, e que na direção que imprime às novas plasmações inclui o inconfundível caráter da própria forma, condensando-a e refrangendo-a num só movimento. Todo ato da pessoa tende a definir-se em uma forma que seja dotada desse mesmo caráter de totalidade viva que qualifica a pessoa. E todo ato e todo estado da pessoa trazem a marca inconfundível da totalidade da pessoa, contendo-a toda, retratando-a, exprimindo-a. Por um lado, a pessoa é uma forma que se revela e exprime totalmente em cada um de seus estados e de seus atos e, pelo outro, todo ato da pessoa é necessariamente plasmador e figurador, e tende à realização de formas. Todo ato da pessoa é formativo e expressivo ao mesmo tempo.

6. A interpretação como conhecimento de formas da parte das pessoas: nem unicidade nem definitividade, mas infinidade quantitativa e qualitativa da interpretação. Enquanto pessoal, o operar humano, portanto, forma e exprime, ou seja, tende a concluir-se em formas e exprimir a pessoa que opera. E como essas características se encontram em todo operar humano, da mesma forma se encontram também no conhecimento. O conhecimento, contemplado como expressão da pessoa e como visando formas, é precisamente, como se dizia, interpretação.

A interpretação, com efeito, não é tal a não ser que tenha como objeto uma forma e por sujeito uma pessoa, no sentido que tanto o sujeito como o objeto da interpretação devem ser existências singularíssimas, completas em si, dotadas de vida própria, independentes, irrepetíveis e inconfundíveis. Se assim não fosse, não haveria outra forma de conhecimento senão um conhecimento em que todos deveriam imediatamente estar de acordo, e um conhecimento que seria diretamente comunicável. Com efeito, neste caso o sujeito do conhecimento seria impessoal, universal, transcendental, e o objeto estaria fixado em sua própria objetividade dada ou constituída: o conhecimento não refletiria o inconfundível caráter da pessoa que a atinge, e a sua captação seria imediata, nem implicaria o esforço de compreender e entender, aprender e penetrar que caracteriza a interpretação. E, além disso, tratar-se-ia de um conhecimento cuja comunicação seria direta e imediata, bem longe da típica comunicação da interpretação, a qual é sempre indireta, porque só se pode comunicar uma interpretação enquanto se faz dela ao mesmo tempo um objeto de interpretação. Mas, como o homem é pessoa e o seu operar tem sempre como alvo alguma forma, o único conhecimento do qual ele pode dispor é precisamente a interpretação, entendida como forma de conhecimento que é necessária e constitutivamente não única, mas múltipla e infinita, não imeditada, mas tentativa e sempre aprofundável.

Não tem sentido nem a unicidade nem a definitividade da interpretação. Colocada a interpretabilidade, ipso facto se põe também a possibilidade de infinitas interpretações e de um infinito processo de interpretação: a interpretação é infinita em seu número e em seu processo, caracteriza-se por uma infinidade quantitativa e qualitativa. Como caráter específico da interpretação, pode-se dizer que ela visa a compreensão somente através de um processo que corre sempre o risco da incompreensão. Ela capta o seu objeto não percorrendo um caminho obrigatório, mas seguindo um processo de aproximação, animado por um esforço de captação, que se difunde depois em uma série de tentativas, exposto ao insucesso e ao fracasso. A verdadeira compreensão que não for resultado de um conhecimento que define e constitui o seu objeto, mas de uma interpretação que procura captá-lo, apreendê-lo e penetrá-lo, é aquela que se atinge no limite da incompreensão e da incompreensibilidade. E isso deriva precisamente do fato de que somente a forma pode ser interpretada, ou melhor, exige ser interpretada, e somente a pessoa pode interpretar, ou melhor, exige interpretar. O objeto da interpretação tem necessariamente uma vida própria, um caráter inconfundível, uma definitividade bem determinada. Somente por ser irrepetível e singular, é que algo é suscetível de interpretação. O sujeito da interpretação é necessariamente uma pessoa irrepetível e singular: somente de um sujeito que sabe fazer da pessoal e bem determinada perspectiva uma condição, ao invés de um obstáculo, se afirma que interpreta. Quem interpreta quer oferecer sua personalíssima interpretação de uma coisa na sua bem, individuada singularidade. Não subsistiria nem a possibilidade nem a necessidade da interpretação onde não houvesse formas a conhecer nem pessoas que pretendem conhecer.

Condição da interpretação é a sua infinidade quantitativa e qualitativa que lhe advém das características da forma e da pessoa como "objeto" e "sujeito" do conhecimento. Com efeito, forma e pessoa são entidades definidas irrepetíveis, mas justamente enquanto delimitadas e definidas em uma determinação circunscrita e pontual, que com base em uma lei de coerência mantém organicamente unidas as partes em um vínculo indissolúvel, elas são inexauríveis em seus aspectos e nos possíveis desenvolvimentos que podem receber tais aspectos, cada um dos quais por sua vez não esgota a totalidade da forma e da pessoa que neles também se reflete inteiramente. É precisamente a infinidade inexaurível da forma e da pessoa que funda a infinidade quantitativa da interpretação, e é justamente o fato de que nenhum dos aspectos da pessoa e da forma é exaustivo que funda a infinidade qualitativa da interpretação.

Na interpretação é sempre uma pessoa que vê e observa. E observa e vê do particular ponto de vista em que atualmente se acha ou se coloca e com o singular modo de ver que formou ao longo da vida ou que intenciona, cada vez, adotar, de sorte que toda a pessoa, na íntegra, passa a constituí-los, a partir de dentro, a gerá-los, a direcioná-los, dirigi-los e determiná-los, tanto no particular modo de ver como no singular ponto de vista. Por outro lado, na interpretação é sempre uma forma que se vê e observa. E é vista em uma determinada perspectiva, que a ressalta de determinado modo, no qual todavia ela se condensa e revela por inteiro, e é observada em um dos seus infinitos aspectos, em cada um dos quais ela se mostra toda inteira, certamente, mas segundo uma bem determinada direção, de sorte que toda a forma, na íntegra, se oferece no particular aspecto e na singular perspectiva que se mostram ou se impõem. Na definitividade irrepetível da pessoa há infinitos pontos de vista e modos de ver, e na determinabilidade inconfundível da forma há infinitos aspectos e perspectivas. Daí resultam infinitas interpretações possíveis, e o conhecimento é necessariamente marcado por esse caráter de multiplicidade inexaurível que constitui a interpretação como tal.

Além disso, o ponto de vista e o modo de ver, escolhidos ou assumidos, encontrados ou adotados para a interpretação, também não esgotam a pessoa que interpreta, embora a contenham inteiramente em uma forma determinada; como a perspectiva e o aspecto impostos e oferecidos pelo insight interpretado também não esgotam a forma que se dá à interpretação, embora a exprimam inteiramente em um sentido definido. E é por isso que o processo de interpretação é infinito, e sempre exige integração, correção, aprofundamento, ampliação, para estabelecer uma congenialidade sempre mais abrangente e reveladora. O interpretante não se contenta em ter captado um aspecto da forma, ou a forma em um só dos seus aspectos, e procura outros aspectos que o confirmem, ou o corrijam ou substituam a interpretação que julgou poder dar, e para fazê-lo se coloca em um novo ponto de vista, escolhendo-o com um cuidado cheio de afinco e criatividade, inspirando-se no caráter que já viu na forma, e adota novos modos de ver, que lhe pareçam mais adequados a revelar a forma tal qual ela "é", e não apenas como parece, e assim possui novos elementos, capta novos segredos, capta novos aspectos, e integra, aprofunda, amplia e aperfeiçoa a sua primeira interpretação. O interpretante, jamais contente com seus resultados, continuamente os retoma para alcançar maior adequação, submete-os à prova, confronta-os, compara-os, unifica-os. Quer aguçar o olhar, e portanto muda e alterna e combina os pontos de vista, e tenta ver todos os aspectos e cada um dos aspectos em uma luz especial e sempre nova, e perscruta cada pormenor à luz do todo e o todo à luz de cada pormenor, e imagina novas hipóteses e inimaginadas perspectivas, com toda a engenhosa habilidade que possa sugerir um olhar enamorado e fiel, que deseja ver tudo como é verdadeiramente, numa visada que se dirige para o objeto considerado, na perspectiva desejada pela íntima natureza da coisa, na relação exigida pela verdadeira essência do interpretado. O interpretante sempre tenta verificar, aprofundar, refinar sua interpretação, seja desenvolvendo por conta própria as possibilidades que julgou poder encontrar na forma interpretada, seja obrigando-se a colocar-se em novos pontos de vista que lhe pareçam mais adequados a "ver" a forma, para melhor sintonizá-la, para instituir uma congenialidade com ela, e o faz afirmando-se em um esforço de fidelidade pelo qual se torna todo olhar, não perdido no objeto, mas olhar que perscruta e indaga e se fixa e, verdadeiramente, "observa" para "ver" verdadeiramente. Infinito, portanto, o processo da interpretação, porque, enquanto houver conhecimento, não pode haver interpretação que seja definitiva, e não esteja sujeita a um perpétuo movimento de revisão que visa a uma sempre maior adequação.

Mas o que importa observar é que, se somente a forma pode ser interpretada, ou melhor, exige ser interpretada, e se somente a pessoa pode interpretar, ou melhor, exige fazê-lo, a interpretação é sempre, ao mesmo tempo, um declarar o objeto interpretado e um declarar-se do interpretante, pois o objeto é sempre mantido em uma sua definida e pontual independência e o sujeito se posiciona sempre nos seus particulares pontos de vista e no seu personalíssimo modo de ver. A interpretação é um conhecimento em que o objeto se revela na medida em que o sujeito se exprime. A independência do interpretado e a personalidade do interpretante não constituem obstáculos para a interpretação, mas são a única condição possível para ela. Não a impedem, pelo contrário, antes a constituem. O interpretante não capta o objeto sem exprimir a si mesmo, e só exprimindo a si mesmo é que ele consegue ficar o objeto na sua definitividade. E desta sorte a interpretação pode ser adequação somente como congenialidade, descoberta somente como afinidade, visão apenas como ato de sintonia, em um processo concreto no qual forma interpretada e pessoa interpretante se combinam mantendo cada uma a independência do próprio movimento. A interpretação, com efeito, é um "encontro", no qual a pessoa interpretante não renuncia a si mesma, ainda que desenvolva o mais impessoal esforço de fidelidade, o qual, pelo contrário, consiste em desencadear um habilíssimo esforço de inventiva originalidade, e a forma interpretada continua a viver sua vida própria, não se deixando esgotar por nenhuma interpretação, mas antes suscitando-as, a todas elas, alimentado-as e promovendo-as.

CONTEMPLAÇÃO E PRAZER ESTÉTICO

7. Movimento e repouso na interpretação: busca e descoberta. São decisivas as conseqüências desses princípios na interpretação da obra de arte. Mas convém deter-se agora um pouco mais no âmbito do conhecimento sensível, pois este, em virtude de seu caráter interpretativo, contém muitos aspectos nitidamente estéticos.

A interpretação se apresenta com dois aspectos. Por um lado, com efeito, ela é movimento visando apreender o verdadeiro sentido das coisas, visando fixá-lo em uma imagem penetrante e exaustiva, e a "traduzi-lo" em uma figura viva e adequada. E esse movimento, que tem muitas cadências e inflexões, ora caminha lento e tranqüilo, ora avança com velocidade e rapidez, ora parece andar ao acaso e sem rumo e ora se concentra atentamente em uma só direção, ora segue arrojado e seguro por um caminho e ora se detém para tentar outra direção, mas é sempre movimento, busca que tende a prolongar-se infinitamente, a ressurgir a cada interrupção, a regenerar-se em virtude de sua própria tensão. De fato, o desassossego e a mobilidade desse movimento não se devem à mutabilidade e inconstância típica da desatenção, mas, ao contrário, se trata justamente de um tipo de atenção que ora se concentra em uma investigação, programática e metódica, ora se esconde em tentativas desconexas que se permutam facilmente com um procedimento distraído. Esse movimento é, como já vimos, um processo de produção, porque consiste em figurar as imagens em que se tenta apreender o sentido das coisas: é uma produção de formas, ou seja, de imagens em que a interpretação culmina e se encerra. Mas, embora seja potencialmente infinito, não é capaz de justificar-se por si mesmo. Pois ele tende a um termo, tende a encontrar o verdadeiro sentido das coisas, a formar a imagem em que deve ser fixado, a produzir uma forma que viva em si mesmo e com vida própria, determinada em uma definitividade precisa e singular. Esse movimento, portanto, tende ao repouso no qual possa repousar e deter-se; e este é precisamente o segundo aspecto da interpretação.

Por outro lado, com efeito, a interpretação é repouso e pausa; é a tranqüilidade do encontro e do sucesso, é a pausa da posse e da gratificação. Este é o ponto culminante da interpretação, o momento em que pode dizer: "Eis o sentido, eis aí o verdadeiro sentido da coisa"; o momento em que a coisa não é mais apenas proposta, apelo, chamamento, e o interpretante não é mais pergunta, interrogação, busca, mas o movimento se quedou sossegado no encontro, e a busca teve bom sucesso, e a pergunta obteve resposta. O olho que antes aguçava o olhar, agora fita e admira, atento e satisfeito, e se detém complacente sobre o todo e as partes, alegre por ter encontrado a lei de coerência que tudo une em uma totalidade definitiva, contente por ter apreendido o centro de onde vai circular a linfa vital por toda parte e o sopro que anima e dá vida à forma interrogada. O interpretante agora pousa serenamente o olhar que antes se movimentava perscrutando e inquirindo, inquieto e insatisfeito, e converte a alerta e móvel atenção de antes em uma contemplação calma e imóvel, e não se pergunta mais nada, tranqüilizado o urgir incessante das perguntas. Cessa o movimento, satisfeito pela adequação entre a imagem em que se encerrou a interpretação e a coisa que se procurava interpretar. Não há mais agora lugar para perguntas, e o irrequieto interpretante se faz tranqüilo contemplador. E no entanto esse repouso é apenas uma pausa, esta parada é apenas um intervalo. Logo o movimento recomeça: novos aspectos se oferecem, impõem-se novos pontos de vista, põe-se novas perguntas e surge o desejo de melhorar, de integrar, de aprofundar. E assim, de pausa em pausa, de momento a momento a caminhada continua, alegrada por pausas e desejosa de repouso, mas assim mesmo álacre, atenta, vigilante, aberta para acolher todo novo insight e pronta a explorar a congenialidade instituída por cada nova emoção.

Dois aspectos, portanto, na interpretação: por um lado, um movimento, experiente de todos os riscos da busca exposta ao fracasso e ao insucesso e da intranqüilidade movida e dirigida pela atenção e, por outro lado, um repouso, tranqüilo no sucesso da descoberta e na satisfação de um anseio; por um lado, incessante processo de produção, que é infinito embora se justifique por seu termo, e por outro lado a calma contemplação, que é repouso e pausa, embora, enquanto inclua e gere movimento, seja apenas repouso e pausa.

8. Diversidade e inseparabilidade dos dois aspectos da interpretação. Na experiência concreta esses dois aspectos da interpretação se alternam em uma sucessão contínua: a interpretação ora procura, tenta, se mexe; ora encontra, descansa, repousa. Essa sucessão concreta atesta no entanto a verdadeira relação entre esses dois aspectos, os quais não se alternariam, se não fossem por um lado profundamente diferentes entre si e, por outro, inseparáveis e indissolúveis. Onde está um não se acha o outro, mas cada um prepara e exige o outro, de sorte que não se pode falar de dois graus ou de dois momentos, mas verdadeiramente de dois aspectos bem distintos, embora inseparáveis, συνημμένω δυ' ὄντε. Bem diversos: movimento e repouso, tensão e pausa, processo e repouso, busca e encontro, tentativa e sucesso, investigação e admiração, atenção e contemplação, intranqüilidade e satisfação. Inseparáveis: o movimento visa captar, encerrar-se em formas e, assim, tende a se aplacar, e o respouso é parada que, incluindo e aplacando um movimento, leva a novos impulsos e movimentos.

Em termos mais precisos dir-se-á que a interpretação está em movimento quando, procurando a imagem que "traduza" uma coisa e procurando representá-la, ainda não compôs a diferença entre "coisa" e "imagem", e se sabe que a imagem tem que ser imagem *de* algo, mas nem se sabe o que é a coisa nem se sabe se essa seria a *sua* imagem, porque a coisa não é ainda *essa* coisa, mas uma proposta, um insight, um apelo, e a imagem não é ainda a *sua* imagem, mas uma hipótese, uma figura apenas esboçada, um esquema. Dualidade e distinção, portanto, não entre coisa e imagem, mas entre insight e esquema, entre estímulo escondido e figura esboçada, enquanto persistir essa dualidade e distinção, a interpretação está em movimento, e coisa e imagem não existem ainda, mas se procuram uma à outra para se adequarem, de modo que o insight seja configurado como coisa e o esquema seja imagem dessa coisa. E é justamente o movimento da interpretação o que tende e mantém essa distinção, de sorte que o insight não ainda se fixe e configure em uma coisa, mas permaneça aberto a novas possibilidades interpretativas, e o esquema ainda não se traduza em imagem que represente uma coisa, mas seja simples figura móvel e provisória e necessitada de ulterior cotejo. Não se trata portanto de uma dualidade e distinção originária, que gere o movimento da interpretação, pressupondo-se a ele e motivando-o. Por que, ao contrário, é esse movimento que a gera e funda, pois a tensão entre os dois termos consiste justamente no movimento da interpretação, e este naquela.

Por outro lado, a interpretação está em repouso quando, encontrada a imagem que "traduz" a coisa, se acha composta a distinção entre o insight e o desenvolvimento, a tensão entre o apelo e o esquema, e a imagem é a imagem da coisa e a coisa é a coisa de que se tem agora a imagem. Existe então completa adequação e coincidência entre coisa e imagem, porque só então existem verdadeiramente a coisa e a imagem, mas não como duas coisas, pois a coisa só emergiu como tal enquanto figurada e fixada em uma imagem, e a imagem surgiu como tal enquanto representando uma coisa. Dizer que a imagem é sempre a imagem de algo não é o mesmo que dizer que a coisa só é tal enquanto algo de que se tem a imagem, e a imagem é tal somente como imagem de algo, e ter a imagem de algo significa vê-la como forma, assim como ver uma coisa como forma significa ter dela uma imagem, ou seja, fazer dela uma imagem, representá-la, pois apenas como forma uma coisa é interpretável e "visível" e somente em uma forma culmina a interpretação como figuração. Imagem e coisa, por conseguinte, se adequacionam enquanto verdadeiramente coincidem, pois então não há mais nenhuma distinção e dualidade entre a coisa interpretada e a interpretação que se lhe dá. A coisa *é* aquilo que se vê aí e que dela se diz, ou seja, a imagem que dela se tem, pois aquilo que dela se diz *é* a coisa, e a imagem da coisa a transmite, a declara, a desvela, *é*-a.

9. Dualidade entre insight e esquema e coincidência de coisa e imagem. Quando portanto se colocam em tensão o insight e o esquema, aquele algo de que se deve ter uma imagem e a imagem que disso se deve ter, então a coisa é ainda insight, ocasião, estímulo aberto a todo tipo de desenvolvimento, e a imagem está apenas esboçada, figura ainda pobre e simples esquema, mero aceno que exige aprofundamento, enriquecimento e prova: entra então em jogo o movimento da interpretação, o procurar, tentar, desenvolver, provar, verificar e tudo aquilo que se disse acima; e quando existe coincidência entre imagem e coisa, não no sentido de que uma se reduza à outra, como se a imagem se desvanecesse na coisa como sua simples cópia ou reprodução ou a coisa se desvanecesse na imagem como criação sua, como se a imagem fosse o supérfluo acréscimo a uma coisa já subsistente e constituída como tal ou a coisa não fosse nada mais senão a própria imagem que dela se tem, mas no sentido de que a imagem é verdadeiramente imagem da coisa e a traduz e declara e desvela, e a coisa, assim configurada e fixada, é verdadeiramente a coisa de que se tem a imagem, então coisa e imagem, constituídas enquanto tais, coincidem em uma forma formante e formada, e aí entra a interpretação em repouso, descanso, posse, pausa, satisfação, e o que mais se disse a esse respeito.

De um lado, portanto, tensão e, de outro, adequação: a tensão procura a adequação, e a adequação se mostra como coincidência. Justamente por visar a adequação, a tensão se bifurca em uma dualidade que todavia não é nunca exterioridade: o insight acolhido e a figura apenas esboçada não são exteriores um à outra, pois são internos àquele mesmo processo de interpretação em movimento que os dintingue, e os mantém distintos, e tanto mais os mantém um diante do outro quanto mais tende à adequação final, a fim de que esta seja a mais perfeita, completa e rica possível, uma vez conquistada através das flutuantes e movimentadas vicissitudes das tentativas, dos cortejos, das provas e das verificações. E justamente porque a adequação é o ponto culminante desse processo, ela se apresenta como coincidência que não é nunca verdadeira e própria identidade; não se pode afirmar que imagem e coisa se reduzam uma à outra, de sorte que a imagem se rebaixe a simples cópia ou então se exalte ao nível de uma criação no sentido estrito, porque se trata de uma coincidência alcançada através de um processo que, embora fracionando a tensão em dualidade, tentava compor essa tensão, e nessa composição via o próprio sucesso e a própria perfeição.

10. A contemplação e o gozo do belo como conclusão da interpretação. Como se viu, o movimento da interpretação é um processo de formação, e o repouso em que culmina a interpretação é contemplação. Com efeito, o movimento da interpretação, precisamente enquanto figura o insight acolhido, vai passo a passo propondo as imagens em que possa culminar essa figuração e, por conseguinte, vai passo a passo inventando novas figuras, procurando e tentando a adequação final em que coincidem imagem e coisa e, por isso, dispondo este seu trabalho em um processo de produção destinado a descobrir uma forma na qual encerrar e concluir a figuração da coisa. Processo de formação, portanto, que é processo de invenção e produção ao mesmo tempo. De outro lado, o repouso no qual culmina o extremamente móvel processo da interpretação é o seu cumprimento, ou seja, a descoberta, o achado, a formação realizada, a invenção perfeita, a produção adequada e portanto é a satisfação de uma atenção tensa e irrequieta em uma contemplação agora muda e tranqüila, é a perfeita adequação entre um ato de contemplação e a contemplabilidade de uma forma definida e concluída.

A contemplação, como conclusão do processo de interpretação, consiste assim no ver a forma como forma. Aquilo que, durante o processo de interpretação, era o insight interno de uma figura mal e mal esboçada, tornou-se imagem nítida e precisa, em que se reconhece o sentido daquilo que atentamente se perscrutava: o vigilante esforço de atenção, móvel e sempre disposto a procurar, fixar, perscrutar sempre novos aspectos, agora se aplacou em uma serena e muda contemplação. Não se trata mais de inventar novas figuras para testá-las e experimentá-las, para verificar se aí se encerra o sentido da coisa interpretada, pois agora a figura já se encontra produzida e encontrada, e se fez imagem, e é uma forma definida e precisa. Vê-se a forma como forma. Ver a forma como forma significa ter a sua interpretação completada, ter-lhe achado o sentido, ter-lhe captado o segredo. É, na verdade, "vê-la", sem ter mais necessidade de aguçar o olhar, porque o olhar se fez vidente e, portanto, contemplante.

À contemplação, considerada como conclusão do processo de interpretação, está ligado necessariamente um sentimento de prazer. Com efeito, a interpretação, como movimento, é esforço de atenção e, por conseguinte, olhar tenso e irrequieto, consideração vigilante e perscrutadora, investigação árdua e não facilmente contentável, procura abandonada à incerteza da tentativa. De sorte que, quando esse processo se encerra, surge então um sentimento de gozo e satisfação: a tensão se aplaca em uma paz serena e tranqüila; a procura se sacia na calma convicção da posse; os altos e baixos das tentativas se encerram no seguro resultado do sucesso. Vê-se a contemplação satisfeita, olhar que repousa, admiração serena, imediaticidade alcançada, visão recolhida e absorta, posse tranqüila, fruição imperturbada; em uma palavra, gozo. Esta a razão pela qual o olhar do contemplante goza à vista da forma enquanto tal, e a visão da forma satisfaz, com sua harmonia e perfeição interna, o seu olhar que lhe percorre as partes circulando idealmente através da própria coerência que a liga em uma totalidade definida e perfeita.

Se a contemplação como conclusão do processo de interpretação consiste em ver a forma enquanto forma, e se ver a forma como forma é gozar da forma, deve-se dizer também que a contemplabilidade e a fruibilidade são características essenciais da forma: a forma coma tal é contemplável e fruível. Ou melhor, a sua contemplabilidade essencial coincide sem resíduo com sua essencial fruibilidade e gozabilidade, do mesmo modo que a contemplação é, no seu próprio ser, tranqüilidade imóvel e repouso desejado e esperado, gozo, fruição, posse.

A forma se oferece à contemplação no próprio ato de se mostrar como tal, e diante dela nada resta a fazer senão deter-se admirando-lhe a harmonia, pois suas partes vivem da vida do todo, e a economia instituída pela lei de coerência que a governa lhe expungiu e cortou as partes supérfluas, superabundantes e anormais e nela integrou as partes que faltavam ou eram incertas e imperfeitas. E gozável é, por isso, a forma nessa sua harmonia, na sua aderência à finalidade que ela é em si mesma, na sua perfeição interna que não se preocupa com referências extrínsecas, no seu caráter definido e determinado, irrepetível e inconfundível, na sua vida e equilíbrio e adequação recíproca entre as partes e o todo.

E nisto precisamente consiste a beleza: a beleza é a contemplação e a fruibilidade da forma enquanto forma, que se oferece ao olhar que sabe fazer-se vidente e contemplante. Dizer que os dois aspectos da interpretação são inseparáveis é como dizer que, por um lado, a contemplação do belo pressupõe sempre um movimento de interpretação e, por outro, que todo movimento de interpretação culmina sempre em um ato de contemplação estética. Concluir a interpretação, contemplar um objeto, apreciar-lhe a beleza, são três expressões para indicar um só ato: contemplar significa ver a forma como forma e deter-se na serena tomada de consciência de uma tensão aplacada, outra coisa não é senão captar a beleza, ou captar a contemplabilidade e fruibilidade da forma como forma, e tudo isto significa concluir um processo de interpretação, assim como não se pode concluir um processo de interpretação sem experimentar, ao menos por fugazes instantes, o júbilo da contemplação da beleza.

11. Nem objetividade nem subjetividade da beleza. A compreensão do que se disse acima pressupõe o exame de dois pontos: em primeiro lugar, é mister examinar a relação exata que se dá entre contemplabilidade e contemplação e, em segundo lugar, deve-se examinar o significado e a natureza do prazer essencial à contemplação, ou seja, o prazer estético.

A relação entre a beleza como contemplabilidade da forma e a contemplação em ato é bem mais complexo do que poderia parecer à primeira vista. Poder-se-ia apressadamente concluir que a contemplação é subjetiva e a contemplabilidade objetiva, de sorte que esta motivaria e causaria aquela e seria o critério dela. Neste caso, a beleza é objetiva e se encontra totalmente encerrada em um objeto definido por si mesmo. E assim a contemplação do objeto seria apenas uma representação que o registra e reconhece. Uma conclusão mais refinada e consciente parece aquela que simplesmente vira de cabeça para baixo esta tese e afirma que a própria contemplação institui e funda a contemplabilidade e por conseguinte a beleza de seu objeto. De sorte que não se trata no fundo de dois termos, mas de um só, que é a contemplação criadora do seu próprio objeto. Nesse caso, a beleza é subjetiva, e a contemplação criadora da beleza enquanto é contemplação de si mesma.

Ora, como se viu, afirmar que a beleza é a contemplabilidade da forma como forma significa afirmar que a contemplação é o ponto culminante de um processo de interpretação, o que basta para excluir tanto que a contemplabilidade determina a contemplação quanto que esta institui aquela, ou seja, tanto que a contemplação seja mera representação de uma beleza em si objetiva quanto que seja criação de uma beleza em si subjetiva.

Certamente, a forma é contemplável enquanto forma, e o seu próprio ser forma constitui e é a sua contemplabilidade: a forma se oferece, dá-se e por assim dizer se impõe à contemplação, e quando surge como forma pede e exige para ser contemplada. Mas esse oferecer-se e impor-se da forma não é um determinar ou causar, porque se apresenta no mesmo processo de interpretação em que o ver se faz visão de formas, e que é por sua vez um figurar, um esboçar, bosquejar e definir imagens e, por conseguinte, um formar, e a contemplação é um encerramento desse processo, uma pausa nesse movimento, em uma adequação final em que a forma só se mostra ao olhar que a soube figurar e portanto ver. Por outro lado, certamente, a interpretação chega a contemplar a forma enquanto a figurou e por conseguinte produziu. Mas esse ato de produzir a forma não é um criar, porque se trata de torná-la a imagem de uma coisa, de tal sorte que a contemplação sempre tem como alvo alguma coisa cujo sentido se procurou em um fiel processo de interpretação.

Não se pode portanto falar nem de objetividade nem de subjetividade da beleza porque, por um lado, a beleza é peremptória somente para quem sabe vê-la, e, por outro lado, quem sabe ver a beleza a vê sempre em algo e como beleza de algo. Noutras palavras, por um lado a contemplação não é tanto um reconhecimento que se deve reduzir a mero registro sem caráter produtivo e figurativo e, por outro lado, a contemplação não é tão produtiva a ponto de ser uma verdadeira e própria criação sem caráter de reconhecimento.

12. Unidade e dualidade de formas na contemplação. E isso quer dizer: contemplabilidade e contemplação são inseparáveis, e constituem os dois aspectos indissolúveis de um único todo, que é absurdo querer dividir, correndo o perigo de não se poder depois reencontrar a sua unidade. A essa inseparabilidade de contemplabilidade e contemplação aludem, no fundo, todas as doutrinas estéticas que por longo tempo insistiram em uma necessária e constitutiva correspondência entre contemplante e contemplado, os quais se fazem respectivamente tais somente em determinadas condições correlativas. Deste modo, para Kant, apenas graças a um juízo não intelectivo e despido de desejo é que aparece o contemplado como forma representativa destituído de conceito e existência. E para Schiller somente o contemplante livre do império da inclinação e da lei do dever é que é capaz de ver o contemplado subtraído à escravidão do desejo sensível e da vontade racional, e para Fichte apenas o contemplante, que se tenha desvinculado do conhecimento realístico, é que pode ver o contemplado despido de conceito intelectivo. Para Hegel, só se o contemplante transcender a esfera do conhecimento e da vontade finitos é que o contemplado se torna manifestação da idéia, livre de um conceito externo e da existência material. E para Schopenhauer apenas o contemplante que se tenha subtraído à vontade de existir individualmente e ao conhecimento submetido à vontade é que é capaz de ver o contemplado como idéia universal, além da coisa fenomênica, construída segundo as leis da representação.

Justamente por ser impensável a separação de contemplabilidade e contemplação, e seu endurecimento em dois elementos dos quais seria depois impossível descobrir a relação, justamente por isso é também impensável a redução de uma à outra, redução que, no fundo, deriva daquela separação pressupondo-a, pois, uma vez separadas contemplabilidade e contemplação, não é mais possível relacioná-las e unificá-las a não ser esvaziando uma ou outra, ou fazendo desaparecer a contemplabilidade na contemplação, de sorte que a única realidade do contemplado é a contemplação que dele se tem, a qual não é tampouco mais de algo mas apenas de si mesma, ou acrescendo a contemplação ao contemplável como seu efeito e, portanto, como representação facsímile e cópia, tão inferior ao representado como este é fundamentalmente irrepresentável, tanto é verdade que persiste bem além das representações que dele se fazem. Se fosse assim, a forma seria ou somente o contemplado, cuja representação seria não forma, mas cópia e portanto inútil acréscimo, ou somente a contemplação, de que o contemplado seria a matéria intrínseca, sem caráter irredutível e próprio.

Ora, se a contemplação é a adequação final do processo de interpretação em que coincidem a coisa interpretada e a imagem que dela se tem, é preciso também que nela exista, por assim dizer, uma forma somente. Mas não no sentido de que somente o contemplado seja forma, pois então contemplar significaria apenas reproduzir em inerte e pleonástica cópia, ou somente a contemplação, porque então não se contemplaria a beleza de alguma coisa. Se a beleza é beleza de algo, é mister que o contemplado seja forma, e se contemplar não significa apenas reproduzir e copiar necessário se faz que a imagem figurante seja forma. Existem então duas formas ou somente uma? Que coisa verdadeiramente se contempla: a forma que se dá a interpretar ou a imagem que dela se tem e se produz?

Para resolver esse problema, que diz respeito à própria possibilidade da contemplação e da beleza, é necessário lembrar que a visão de formas, em que consiste a contemplação, é por sua vez uma figuração que resultou em uma forma, e que no móvel processo da interpretação se mantêm dois elementos distintos, a forma que não foi ainda descoberta como forma, e por isso é somente um insight e referência, e a imagem que não se acha ainda formada, e por conseguinte é figura apenas esboçada enquanto, ao invés, no sossego atingido pela interpretação, a imagem está verdadeiramente fixada como imagem da coisa e se elabora, ela mesma, em forma, e existe coincidência aí entre a coisa interpretada e a interpretação que se lhe dá, e é então que nasce a contemplação. Como distinguir, nesses termos, na contemplação, a forma que se oferece à interpretação e se traduz em imagem, e a forma em que se elaborou a imagem destinada a figurá-la? Somente então a forma interpretada é vista como forma, pois antes era simples insight e estímulo, e só interpretação a interpretação se figurou em uma forma, pois antes era uma figura apenas esboçada. A contemplação ocorre quando se estabeleceu esta adequação, na qual a forma interpretada e a forma em que se elaborou a interpretação coincidem, e coincidem precisamente porque a forma interpretada aparece como forma só no momento em que chega a ser forma a imagem em que ela é traduzida.

É precisamente graças a esta coincidência, em que a forma é uma só, que a contemplação se faz sempre ao mesmo tempo contemplação de algo e contemplação de si mesma: contemplação de si mesma enquanto é forma a imagem contemplante, e contemplação de algo enquanto justamente então a coisa interpretada aparece como forma contemplável e contemplada. Por isso é que talvez se diga que quando existe contemplação do sentimento se dá intuição, intuição pura que se gera por si mesma e é intuição de si mesma, esquecendo que é bem verdade que a intuição é intuição ou autocontemplação, mas somente sob a condição de ser intuição e contemplação de algo, porque na contemplação se institui aquela adequação entre interpretado e interpretação, que institui uma verdadeira coincidência entre a forma interpretada e a forma em que se encerra a interpretação. Não faz sentido, portanto, perguntar se o objeto da contemplação é a forma interpretada ou a imagem que desse objeto se produziu, porque na contemplação ambas coincidem, e é próprio da contemplação fazer com que coincidam. Na contemplação, por conseguinte, existe uma unidade perfeita e indivisa de formas: *dei ten theorian touton einai to theoreto*, confirma Plotino que bem sabe que, se assim não fosse, o pretenso contemplante possuiria não as coisas, mas uma marca derivada e diferente delas, *typon gar ecsei o echon ta onta éteron tom onton,* enquanto, ao contrário, se se trata de vida, ou seja, de formas, deve haver uma só vida e uma só forma na contemplação: *he theoria kai to theorema to dzon kai dzoe kai en omou ta dyo.*

Existe portanto uma dualidade inicial, característica da interpretação em movimento, em que se mantêm distintos o insight acolhido e a figura que se esboça do mesmo. Mas essa dualidade desaparece na contemplação, em que *aparece* finalmente a forma no próprio ato que a *produz* para si, e somente em uma interpretação ulterior essa única forma em que se tornou possível a contemplação se distingue, pois o que é interpretável é a forma originária e por sua vez interpretável é a interpretação que dela se deu, de sorte que somente por uma interpretação suplementar é que se dá uma dualidade infinitamente multiplicável.

13. Natureza do prazer estético: o encanto como sentimento composto de surpresa e contemplação. Trata-se agora de definir a natureza do prazer estético. Que a contemplação acarreta necessariamente um prazer é constatação muito antiga: *theoria to édiston*, admoesta Aristóteles; mas importa precisamente achar a necessidade do vínculo que une contemplação e prazer.

Para uma adequada qualificação do prazer estético, nada me parece mais oportuno que uma análise do encanto ou fascínio. O encanto é um sentimento complexo, que dá ensejo a um prazer misto. O encanto se constitui, com efeito, de um movimento de surpresa e de um aspecto contemplativo: de um lado é a percepção de uma novidade que de súbito se impõe de maneira tão peremptória que não é possível furtar-se a seu fascínio, e suscita uma emoção que perturba e sacode de modo tão mais forte quanto mais inesperado for o apelo constituído pelo objeto. De outro lado, é um súbito cessar de toda atividade em um átimo de contemplação pausada, na qual a atenção, de súbito solicitada, se detém e se fixa, repousando sobre o objeto que desse modo encontrou um espectador. Desse modo, de um lado existe o prazer, movimento típico despertado pela surpresa e, de outro, o prazer imóvel em que se detém o olhar, feito de súbito atenção.

Mas para constituir o encanto, o fascínio, não basta um movimento de surpresa e a subtânea percepção de uma novidade, como se pode constatar pelo fato de nem toda surpresa constituir encanto. Com efeito, quando no encanto se põe à sombra o aspecto contemplativo e se acentua o abalo emocional, tem-se propriamente o espanto, o estupor, que é caracterizado não tanto pelo sentido da novidade quanto pela exasperada percepção de uma considerável brecha ou distância entre a novidade e a expectativa, de sorte que o objeto que desperta o espanto acentua a própria novidade a ponto de culminar no raro, no extraordinário, no prodigioso, no portentoso. Neste caso, a surpresa não se fixa e nem se aplaca, tal como acontece no encanto, mas o movimento, quanto mais forte houver sido o abalo, tanto mais continua de per si aberto, e deste modo no espanto mais facilmente que no encanto se passa e se transcorre logo para outra coisa, e a primitiva observação fica sem desenvolver-se, logo perdendo-se na distração de múltiplos interesses incapazes de se determinar e concentrar. Por outro lado, o aspecto contemplativo também não basta para constituir e esgotar o encanto ou fascínio, que sempre exige um movimento de surpresa que se inclua em um ainda que breve ou tênue ato de contemplação. Com efeito, quando no ato de se encantar se enfraquece a percepção da novidade e todavia permanece a atitude contemplativa, tem-se propriamente a admiração, que, com propriedade, foi definida como um encantamento que não cessa com o cessar da novidade, contanto que não se esqueça que nesse caso a atitude contemplativa só consegue fixar-se, para a própria justificação, procurando no objeto méritos singulares ou apreciáveis características de excelência, a tal ponto que facilmente a admiração se tinge de sentimentos de devota veneração. E aí se vê que estupor e admiração, embora possam deitar raízes no fascínio ou no encanto, são no fundo atitudes radicalmente diferentes, pois no encanto convergem, em íntima união, o prazer provocado pela surpresa e o prazer imóvel da contemplação, como de resto implicitamente o confirma Espinosa quando a define como *imaginatio in qua mens defixa propterea manet quia haec singularis imaginatio nullam cum reliquis habet connexionem.*

14. O encanto prefigura a peripécia da interpretação e da contemplação. No encanto, nem o abalo da surpresa é tão forte a ponto de manter a mente em um estado emocional que a torne presa fácil da distração, nem a calma da contemplação é tão tranqüila a ponto de se deixar ficar quieta, imóvel e satisfeita. E isso quer dizer que o encanto não é nem coisa tão pobre que se deva pressupô-la à procura como estado de ignorância, ainda que consciente, nem tão rica a ponto de permitir concluir com esse ato a busca sem ulterior processo. Ao contrário, o encanto ou fascínio configura em si toda a peripécia da busca e do encontro, e portanto da interpretação e da contemplação. Com efeito, de um lado, como movimento de surpresa que exige e solicita a atenção, torna-se consciente da necessidade de efetuar uma interpretação daquilo que se apresentou de modo tão peremptório, e exige ulterior exame e consideração, impõe sucessivos esforços de compreensão e penetração, exige ainda busca, ou melhor, a suscita e promove, fazendo-se de tal modo início, além de prefiguração, de um processo de interpretação. E, de outro lado, constituindo já um primeiro esboço, embora muito rápido, de interpretação, como se verifica pelo fato de a atenção aí se aplacar por um instante, torna presente o resultado da busca, prefigurando-o como um ato de contemplação no qual se pode concluir, satisfeito e aplacado, o esforço da interpretação e a tensão da investigação.

O encanto, por conseguinte, prefigurando o processo da interpretação, ou seja, dando-lhe um início de fato e um termo ideal, define a qualidade do prazer estético. Seu movimento de surpresa produz aquele interesse sem o qual a interpretação ficaria sem vida e guia, e seu aspecto contemplativo estimula e solicita a interpretação prefigurando a sua conclusão, anunciando o repouso e a fruição em que possa aplacar-se, contente e satisfeita. O encanto ou fascínio produz, sem dúvida, a tensão da busca, mas a orienta com a promessa do sucesso e do gozo que daí advém, e precisamente por explicar a tensão da busca, justamente por isso explica também a natureza do gozo que a aplaca, ilustrando assim com singular evidência a verdade da sentença de Plotino, para quem *póthos tis he gnosis esti kai oion dzetesantos euresis.*

15. O prazer estético como prazer imóvel. – A contemplação, com efeito, é gozo e prazer precisamente enquanto conclusão do movimento de interpretação, o que significa atingir a imobilidade. A interpretação, como se viu, é esforço, tensão, tentativa, desejo. Trata-se de voltar e dirigir intensamente o olhar para observar, indagar e olhar novamente, de prestar atenção contínua e incessante para investigar, ponderar e experimentar, de focalizar a mente nas coisas com uma consideração que se proíbe qualquer átimo de distração, de explorar e perscrutar com um olhar tenso e móvel, atento para não deixar que alguma coisa lhe escape, por mais imperceptível que possa parecer, sensível a qualquer nuance e pronto a captar qualquer insight para transformá-lo em estímulo e mensagem, habilidoso para regenerar e dar novo viço continuamente a uma atenção necessária para uma vista que se deseje fazer penetrante e profunda. A contemplação é gozo por concluir esse esforço com a posse, e aplaca essa tensão com a satisfação; e goza o contemplante relembrando o tumulto e as ânsias da busca, porque agora o esforço não vive a não ser na consciência do resultado e do sucesso, a tensão não subsiste a não ser na convicção da paz em que se aplacou, o desejo não vibra a não ser na fruição que o satisfez e extinguiu. O prazer da contemplação consiste portanto nessa imobilidade alcançada e que se recorda das peripécias da investigação, nessa paz obtida através dos descaminhos da pesquisa e da busca, nessa calma conquistada e ratificada pela segurança da posse.

O tumulto e a inquietação da interpretação se desvanecem na serena, calma tranqüilidade da contemplação: o olhar, que era tenso, agora se torna absorto, de atento se faz direcionado, de perscrutador se faz recolhido. A vista não tem mais necessidade de atenção para se concentrar, pois o contemplante é *opsis genómenos*, fez-se ele mesmo vista, vista perdida no seu objeto e ao mesmo tempo vidente e penetrante, *opsis orosa,* visão que se gera a si mesma, a tal ponto que Dante, lembrando as suas sublimes contemplações, chega a dizer que sua mente, "toda suspensa, olhava fixa, imóvel e atenta, e sempre a olhar se acendia mais". E se há alguma mobilidade na vista, não se trata dos movimentos de um olhar que, todo tenso no esforço de atenção, examina, olha, perscruta e perlustra, mas dos movimentos com que o olho, agora feito vista, idealmente torna a percorrer a coesão da forma contemplada, reportando cada parte à totalidade e vendo viver o todo em cada parte, por assim dizer caminhando "do centro para a periferia e também da periferia para o centro". E a contemplação é quieta porque não se faz mais necessário o movimento da interrogação e do colóquio, porque já se tem a resposta e quem a deu foi a beleza da forma; existe apenas *lógos siopon* quando no gozo aparece o *theorema aglaon kai xarien.*

A imobilidade é portanto a característica do espírito que goza na contemplação. E que me seja lícito ainda citar as palavras de um vidente, Plotino, para recordar que a alma contemplante *hesychian agei kai ouden dxetei hos plerotheisa,* e sua contemplação, na segurança da posse, jaz em si mesma, *eiso keitai,* e quanto mais forte essa segurança, tanto mais tranqüila é a contemplação, *hesychaitera kai he theoria.* Pois é bem verdade que a contemplação, embora sendo a conclusão e o resultado da interpretação, não tem nada da exultação ou do entusiasmo, do triunfo ou do tripúdio, mas é alegria tranqüila e serena, sem exuberâncias e destituída de expansões. Com efeito, a contemplação não é sacudidela, mas, toda encerrada na própria serenidade, é ausência de emoções e paixões. Não é sem motivo que já se disse que a contemplação é catarse, pois na sua imobilidade se detém e se interrompe a vida e se cala o tumulto dos sentimentos e dos afetos; e que ela atinge o ponto culminante no arrebatamento e no êxtase, pois o contemplante tendo-se feito vista que vê, se esquece a si mesmo e, intimamente abraçado ao objeto, por assim dizer saiu de si mesmo.

O BELO NATURAL

16. Dá-se um resultado estético em cada processo de interpretação. Convém insistir no duplo aspecto pelo qual, de um lado, todo processo de interpretação culmina sempre na contemplação da beleza e, do outro, a contemplação da beleza pressupõe sempre um processo de interpretação.

Por um lado, portanto, todo processo de interpretação, seja qual for o fim que visa, tem necessariamente um resultado estético, no sentido de culminar inevitavelmente na contemplação e no gozo da beleza daquilo que se interpretou. Não existe interpretação bem sucedida que não se detenha em um átimo, ainda que fugidio, de contemplação. Uma interpretação feliz, com efeito, deixa sempre aparecer a forma ao olhar que a soube figurar e, assim que a forma como tal, não é possível subtrair-se a apreciar sua contemplabilidade, ou seja, sua beleza, apreciação que se gradua em uma gama contínua desde o prazer ingênuo, tingido de fascínio e que leva um toque de admiração, de uma observação elementar que, incapaz de ulterior atenção, logo transcorre para outra coisa ou volta ao primitivo interesse que suscitou a interpretação, até ao arrebatamento extático do olhar, que se fez imóvel e, esquecendo as preocupações originárias, se concentra sobre o seu objeto e não se cansa de fitá-lo, pois a visão é consciente do seu próprio ato de ver e o prazer se gera a si próprio.

Pode então acontecer que o prazer estético se encontre de súbito no decurso de um processo de interpretação com um resultado feliz, mas originariamente visando outros fins e não o contemplativo. Toda a nossa experiência se acha constelada de momentos estéticos que surgem de repente e inesperadamente, quer se trate do fascínio diante de um espetáculo natural que de súbito se nos apresenta, ou daquele estranho espanto que por vezes nos assalta diante do espetáculo da humanidade, que em tamanha uniformidade de natureza e tendências, todavia sempre nos mostra em cada pessoa, por mais simples e modesta que pareça, aspectos originais e irrepetíveis, ou da admiração que experimentamos, mais ainda que respeito, para com uma nobre ação moral, ou um caráter sublime ou um pensamento singularmente agudo. Sempre, em tais casos, existe um momento de pausa, em que ficamos, absorvidos por um instante, na imóvel contemplação que nos revela a beleza daquilo a que dirigíamos uma atenção de outro gênero e com outro escopo. Nossa experiência pessoal de pesquisadores nos socorre para encontrar o caráter nitidamente estético do prazer que se experimenta quando, no decorrer de uma leitura árdua e difícil, que exige ininterrupto esforço de verificação e confronto de propostas de interpretação que se vão sucessivamente pondo de parte e ponderando, apresenta-se de repende, com feliz achado, a chave da interpretação, e tudo aquilo que estava escuro se vai aos pouquinhos iluminando e os contrastes, antes vistos com desapontamento e às vezes com desânimo, se vão compondo, e tudo se ordena em um organismo sólido e coerente e em um sistema lúcido e transparente. A mente então volta a percorrer a ordem e a harmonia que confere coerência ao todo, e goza ao ver instituir-se, onde antes se ajuntavam materiais esparsos e caóticos, aqueles nexos que, em virtude da interpretação dada, reúnem com uma coerência feliz as partes no todo e fazem o todo circular nas partes.

Tudo isso ganha muita clareza assim que se pensa na apreciação estética que às vezes se faz de obras práticas, como um ato moral ou um estilo de vida ou um insigne exemplo de caráter, que se impõe por sua universal validade prática, ou de obras de pensamento, como um trabalho filosófico, uma demonstração particularmente bem elaborada, uma investigação científica originalmente elaborada, que se impõe por seu valor especulativo reconhecível por todos. Diante de uma obra desse gênero, justamente no ato em que se lhe capta a universal validade moral ou especulativa que a faz exemplar e traduzível em nova vida moral e em novo pensamento, justamente no ato em que, tendo-lhe percebido o valor, ela é constituída como um modelo de vida e problema de pensamento, justamente nesse ato ela se afirma em sua irrepetível originalidade, ou, noutras palavras, é sublinhada não só a sua universal validade mas também, e ao mesmo tempo, a singular inventividade: capta-se a obra como forma e, depois do movimento da interpretação e antes de proceder ao novo movimento da ação e do exercício do pensamento, pára-se e se fixa o olhar, em uma pausa imóvel em que a forma, antes de suscitadora de desenvolvimentos como obra especificada, é vista como forma original e irrepetível, e contemplada e gozada na tranqüilidade de uma pausa em que culmina a interpretação e se detém por um instante a vida prática e o pensamento para retomar depois, com vigor renovado, a caminhada e o movimento.

17. A interpretação em vista da contemplação: o belo natural. Por outro lado, não é possível chegar à contemplação sem passar através daquela dedicação sagaz e atenta, aquele olhar penetrante e perscrutador, aquela figuração apropriada e perita em que consiste o móvel e penetrante movimento da interpretação. Na verdadeira e autêntica contemplação da beleza a interpretação vê-se intencionalmente submetida a uma direção consciente, de sorte que todo o esforço em que ela consiste vai tender àquilo que é seu resultado natural e espontâneo. E quando a contemplação da beleza, como conclusão da interpretação, é intencionalmente procurada e desejada no decurso da interpretação, e não se apresenta mais somente como seu resultado espontâneo e não intencionado, nem por isso a interpretação se torna arbitrária pela absurda e contraproducente pressa em concluir, pois, ao contrário, então é que ela justamente, tendendo toda ao resultado programaticamente desejado e procurado, afia todas as suas armas, e se torna mais habilidosa e sutil, mais lenta e cautelosa, mais difícil de se contentar e mais cônscia dos perigos do fracasso. Justamente por tender ao seu fim, a interpretação realiza inteiramente a sua natureza de conhecimento perscrutador que, preocupado com os perigos da incompreensão, tende à vidência da contemplação. E isso atesta até que ponto é preciso afinar a interpretação e aguçar o olhar quando explícita e programaticamente se queira captar a beleza na tranqüilidade da contemplação e do gozo estético.

Este o caso, por exemplo, do belo natural. A possibilidade do belo natural, contrariamente à difundida e idealística convicção de que não existe, está implícita no próprio fato do conhecimento sensível como interpretação. Já vimos que a interpretação é um processo formativo que se conclui, quando chega a bom termo, em uma forma, dotada, como tal, de contemplabilidade, ou seja, de beleza. Eis portanto o belo natural: a beleza natural é a contemplabilidade das formas produzida pela interpretação das coisas. Conhecer as coisas, e conhecê-las verdadeiramente, isto é, não esboçar lábeis esquemas das coisas, mas representá-las em imagens que as traduzam perfeitamente, significa ver as coisas como formas, ou seja, contemplar sua beleza, de sorte que há sempre um momento em que o conhecimento da natureza se deixa absorver na contemplação do belo.

Daí não se segue de modo algum a afirmação de uma mera subjetividade do belo natural, como se a beleza contemplada fosse a da *pura* imagem, e *não* da coisa. Com efeito, dizer que a beleza é a da imagem, ou da forma produzida pelo processo interpretativo, não quer dizer ainda que não é a da natureza, pois a imagem que for verdadeiramente imagem, *é* a própria coisa, sem com isso se querer dizer que a coisa se reduz à imagem que dela se produz. Como se disse também, a característica da contemplação é que a imagem e a coisa chegam a se identificar no ato mesmo em que cada uma delas aparece em sua verdadeira natureza, no ato em que a coisa é a coisa da qual se tem a imagem e a imagem é verdadeiramente imagem da coisa, enquanto a exprime e revela. Somente ao termo do processo interpretativo a imagem está plenamente formada e a coisa aparece e se desvela. Mas então a imagem é a própria revelação da coisa e a coisa não é determinada a não ser na imagem que a revela, de sorte que imagem e coisa coincidem em uma só forma formante e formada, e não se pode mais falar nem de subjetividade nem de objetividade do belo natural.

18. Tanto o conhecimento das coisas como o das pessoas exige interrogação e diálogo. Mas a interpretação das coisas tendo como intuito captar-lhes a beleza é processo delicado e difícil. Antes de mais nada, que tipo de "olhar" pressupõe a contemplação do belo natural? Como é que se deve conceber a interpretação das coisas explicitamente destinada a levar à apreensão de sua beleza? Convém, a esta altura, tomar como exemplo e inspiração as relações entre pessoas, onde é mais evidente, pela mobilidade do objeto, a necessidade de um esforço de interpretação. As pessoas, com efeito, parecem móveis e abertas, enquanto as coisas parecem fechadas e definidas. Desta sorte, enquanto parece deveras difícil o conhecimento de uma pessoa, exposta como se acha à necessidade de uma contínua revisão e de repetido confronto, infinitamente mais simples parece o conhecimento das coisas que por seu caráter definido não exigiriam essa contínua verificação: A interpretação deve certamente ser o conhecimento das pessoas, enquanto das coisas parece que se poderia dar um conhecimento imediato. As pessoas falam, certamente, enquanto as coisas são mudas; mas isso parece uma confirmação daquilo que se diz, no sentido de as coisas se calarem tendo pouco a dizer, de sorte que conhecê-las é algo bem menos complexo que interpretar uma pessoa, em que o próprio diálogo dificilmente toma o aspecto de uma comunicação reveladora, no sentido forte da palavra. E no entanto, olhando-se bem a questão, tudo isso pode facilmente inverter-se, pois também as pessoas têm, em cada um dos instantes em que se distende o móvel processo de sua vida, um caráter de totalidade e definitividade, e as coisas também, por seu caráter de plasticidade, contém em seu próprio caráter definido uma singular abertura e mobilidade, de tal sorte que as coisas exigem, para seu conhecimento, uma interpretação tão difícil como aquela requerida pelas pessoas.

Cada pessoa é portadora de um segredo: para conhecer a pessoa é não somente necessário mas fundamental interrogá-la. O conhecimento de uma pessoa é sempre um "encontro" que implica intercâmbio e reciprocidade: é diálogo e conversação, e não posso dizer que interpretei uma pessoa a não ser quando entre ela e mim houve aquela correspondência do perguntar e do responder, falar e ouvir, em que consiste a comunicação. O conhecimento de uma pessoa não é imediato e unívoco, como se a pessoa fosse uma "coisa": vai emergir desse processo ambíguo que é a comunicação, daquele sutil e difícil equilíbrio que se estabelece entre a independência recíproca e a mútua influência das pessoas que dialogam. Quando estou cônscio de que para conhecer uma pessoa tenho que interrogá-la, reconheço-a como pessoa, respeito-a na sua independência e liberdade, nego que seja simples meio ou instrumento, e isso é tão verdadeiro que, mesmo quando não quero a não servir-me do outro, mesmo nesse caso não posso esquecer que é uma pessoa, que devo aprender a conhecê-la em suas reações originais para intrumentalizá-la segundo meus fins.

Ora, o conhecimento das coisas também implica esse conhecimento que é necessário na interpretação das pessoas. Para conhecer as coisas, devo interrogá-las, mantê-las em uma certa independência própria e na sua originalidade, como se fossem "pessoais", é necessário que eu deite sobre elas um olhar que seja mudo diálogo com elas, que estabeleça com elas aquele diálogo que brota de um encontro verdadeiro e autêntico, que me faça capaz de captar-lhes e compreender-lhes as mudas respostas, que afine o olhar até fazer que ele atinja aquela mesma agudez que se faz necessária para conhecer uma pessoa somente através dos mudos mas assim mesmo eloqüentes traços do seu rosto. Embora as coisas não sejam imediatamente cognoscíveis, como se fossem simples meios e instrumentos, simplesmente servíveis e utilizáveis: não posso servir-me das coisas se não consigo conquistá-las e dominá-las, ou seja, conhecê-las em seu caráter próprio e a familiarizar-me com elas até o ponto de saber aproveitar-me delas.

Ver as coisas como "pessoas" significa frisar sempre de novo a impossibilidade de reduzir as pessoas a "coisas". Como não é possível conhecer as pessoas se estas se reduzem a mero objeto ou integração necessária de nossa individualidade, da mesma forma não é possível conhecer as coisas a não ser personificando-as, vendo-as em sua animada e original independência. Quem tem o costume de reduzir as pessoas a coisas ou simples objetos, instrumentos, utensílios, torna-se incapaz de ver as coisas como "pessoas", como seres independentes, cognoscíveis somente através do diálogo da interpretação e, inversamente, quem não sabe interpretar as coisas como "pessoas" se põe em uma atitude que leva inconscientemente a considerar igualmente as pessoas como "coisas".

19. Distração e presunção como obstáculos à interpretação das coisas. A incapacidade de se comunicar e dialogar com as coisas, de captar-lhes as mudas mensagens, compromete o ato de interpretá-las e portanto prejudica irreparavelmente a contemplação delas. Torna-se então impossível a interpretação, porque se estabelece a incapacidade de dialogar com as coisas quando a atenção, que é condição imprescindível de toda interpretação, se enfraquece até falhar de todo ou degenera e se desvia por ser mal orientada e dirigida. Por causa de defeitos na atenção ou as coisas se endurecem até se tornarem mudas e incompreensíveis ou a pessoa se impõe a elas a ponto de se tornar ela mesma surda e incapaz de compreensão. Nesses casos não se sabe escutar ou porque se perdeu a capacidade de interrogar ou porque se quer ter o monopólio da fala. Não saber interrogar as coisas quer dizer fixá-las em presenças enigmáticas ou destituídas de sentido, ou ainda lamentar-se ao ver que elas se rebelam diante de nossas tentativas de utilização, destinadas ao fracasso justamente por não nos termos preparado por uma oportuna interpretação. Não é de se surpreender, nesse caso, que elas se mantenham para nós fechadas em um silêncio destituído de sentido, por assim dizer emparedadas em uma inacessível muralha de incompreensibilidade. Por outro lado, quando alguém pretende ter o monopólio da fala, quando se faz o centro das coisas e pretende encerrá-las e esgotá-las em uma sua constitutiva e essencial funcionalidade, acaba por tornar-se incapaz de comunicar-se e familiarizar-se com elas, do mesmo modo que o mesmo pode acontecer, em tal atitude, com as pessoas. Este é o caso em que se cai na surdez da incompreensão, quando se passa a não sofrer se outrem ou outra coisa se cala ou não responde à altura.

A falta de atenção é no fundo falta de interesse, e atenção mal dirigida é falta de respeito, e são estes os maiores obstáculos que se opõem a uma interpretação desejosa de compreender e contemplar. A interpretação não consegue atingir a sua meta quando se continua julgando e assumindo também as atitudes da distração e da presunção, pois nesse caso a atenção é anulada pela falta de interesse ou contaminada pela falta de respeito e se tem toda uma gama de atitudes que, impedindo a interpretação das coisas, impossibilitam a contemplação de sua beleza.

Um olhar displicente, desatento e distraído, que se contenta em captar apenas um fugidio aspecto, que se detém em um primeiro juízo sem preocupar-se em verificá-lo, que se contenta com a letra sem querer penetrar o espírito; um olhar incapaz de consideração constante e de olhar fixo e estável, que não sabe perscrutar, procurando-os e perseguindo-os, todos os aspectos de uma coisa, mas vai saltitando de coisa em coisa formando de cada uma apenas uma figura aproximativa e mal esboçada, e é mutável e variável até ao ponto de cair na leviandade e na volubilidade, até se comprazer e gabar-se disso como de uma sábia e ponderada variedade de interesses, um olhar apressado, que confunde a prontidão com a ligeireza, o desembaraço com a pressa, a rapidez com a aproximação, esquecendo-se do fato de que a pressa de concluir compromete irreparavelmente o bom resultado de qualquer pesquisa ou busca, justamente porque não existe busca sem o intuito de concluir, um olhar que se contenta muito facilmente, que não tem o sentido do difícil, ainda mais necessário para a pesquisa do que o resultado de toda tentativa é sempre condicionado pela sadia desconfiança para com soluções demasiadamente fáceis para serem verdadeiras, e que justamente por essa fácil atitude de contentar-se embota a eventual primitiva agudez em uma rudez e grosseria que já se tornaram uma segunda natureza; um olhar que, solicitado para a atenção, se mostra tão impaciente a ponto de se tornar impulsivo e até mesmo intolerante, ou tão indolente a ponto de cair na indiferença ou mesmo na insensibilidade; um olhar cheio de prevenção que só consegue ver através do próprio preconceito, e sufoca todo esforço de fidelidade e penetração em uma pretensão de infalibilidade, tanto mais desonesta quanto mais aparentemente justificada por uma natural perspicácia; um olhar tenso e guiado pela arrogância e truculência de quem, tendo feito um mito de si mesmo, se erige em critério de todas as coisas, como se tudo estivesse centrado em sua pessoa e não tivesse outro alvo senão ela; um olhar que se inflete e se coloca nessas atitudes, entre a distração e a presunção, jamais conseguirá fazer-se vidente e contemplante, porque se torna incapaz desse interesse e desse respeito que, só eles, são capazes de possibilitar a atenção e o diálogo, elementos indispensáveis para interpretar as coisas.

20. Interesse e respeito como condições para a interpretação das coisas. Com efeito, para se compreender as coisas, para interpretá-las até o ponto de chegar a contemplá-las, é mister saber olhar com interesse e respeito, pois o interesse faz o interpretante concentrar-se na coisa, impedindo que esta se imponha, enrijecida e portanto incompreensível, a um olhar distraído e apressado, e o respeito mantém a coisa em sua identidade e independência, não permitindo que o sujeito se sobreponha até ao ponto de se fazer surdo e incapaz de compreender na sua presunção. Somente o interesse pode fazer o olhar se aguçar até se fazer interrogante, e somente o respeito é capaz de dirigir o olhar até se fazer penetrante: graças ao interesse o interpretante se torna capaz de interrogar as coisas, e graças ao respeito é capaz de escutá-las.

Efetivamente, a forma só aparece como tal em uma apreciação comandada pelo interesse e guiada pelo respeito, não no sentido de que interesse e respeito constituam a forma como tal, mas no sentido de que sem eles não poderia dar-se a visão das formas. A forma enquanto tal é original, ou seja, irrepetível em sua perfeita definição a ponto de resultar exemplar, e válida, ou seja, tão bem definida em sua irrepetível perfeição que pode ser reconhecida por todos: o reconhecimento da originalidade da forma é precisamente o interesse, da mesma forma que o respeito é o reconhecimento de sua validade. Não há possibilidade de diálogo e comunicação com as coisas, de um olhar interrogativo e penetrante, sem esse reconhecimento dos caracteres essenciais da forma, necessário para que as coisas possam surgir como formas, para que se tornem contempláveis em sua beleza.

Para poder interpretar e contemplar as coisas é, portanto, necessário ter interesse e respeito por elas: saber falar com elas para fazer que elas falem e também escutem, ter curiosidade por elas sem traí-las, familiarizar-se com elas mas com intimidade que não tenha nenhuma suspeita de infidelidade, captar-lhes as secretas mensagens sem lhes violar a independência. O interesse pelas coisas gera aquela incansável e inexaurível curiosidade que com hábeis e sábias intuições perscruta e indaga os mais íntimos recessos da natureza, mas que não atinge a sua meta a não ser que se proíba cuidadosamente ser importuno e por demais indiscreto. Ou seja, tem que tirar do respeito a sugestão de uma cautelosa e quase tímida discrição. E à medida que se vai progredindo na interpretação das coisas, interesse e respeito se vão aprofundando, alimentados pelo mesmo movimento a que deram origem. E o interesse se torna clara e aberta simpatia, que se nutre de familiaridade e congenialidade com as coisas, e o respeito se torna quase reverência admirada e devota, ciumenta ela mesma da livre independência que as coisas vão passo a passo desvelando. E isso até se chegar ao ponto de, atingida a contemplação, o interesse pelas coisas tornar-se amor pela natureza, que é ao mesmo tempo efeito e condição da contemplação de sua beleza, e o respeito pelas coisas, favorecido pela mesma contemplação que possibilitou, torna-se aquela *pietas* que acompanha o sentido do sagrado e do divino. Curiosidade atenta e tímida discrição, cálica simpatia e devota reverência, amor e *pietas*: eis o crescendo emotivo e palpitante com que interesse e respeito orientam a interpretação das coisas até aplacá-la na serena e calma contemplação da beleza natural.

21. A contemplação do belo natural: as coisas não como utensílios, mas como formas. O belo natural, portanto, não se impõe como causa de contemplação ou como critério para ela, como se fosse por assim dizer representável em uma imagem que o reproduza, mas se oferece em um processo de interpretação que o evidencia e que consiste em ver a natureza povoada de formas, e não simples utensílios para atender a nossas necessidades práticas ou meio para nossas finalidades técnicas. A beleza da natureza é beleza de formas e, por conseguinte, evidente a um olhar que saiba ver a forma como forma, depois de a ter procurado, indagado, perscrutado, interpretado para, enfim, contemplá-la e desfrutá-la. A visão e a apreciação do belo natural pressupõem portanto esforço de interpretação, exercício de fidelidade, disciplina de atenção, concentração de olhar, educação do modo de ver, para poder um dia chegar àquela visão profunda e capaz de realmente ver que é, por um lado, visão de formas e, por outro, produção de formas. Pois forma interpretada e imagem formada devem coincidir na adequação própria da contemplação.

Acontece, com efeito, que a interpretação germinal que se acha contida na mais elementar experiência se detém em um primeiro estádio rudimentar e se esgota em um olhar apressado e distraído sobre as coisas, para ali captar apenas os aspectos que podem servir para determinados escopos práticos ou técnicos: neste caso a interpretação passa a ser apenas uma utilização das coisas que pode, talvez, tornar-se muito hábil e sábia, mas sempre submete a si a interpretação e lhe guia o olhar conforme os próprios intentos. Mas essa utilização das coisas não impede que por vezes, sob o impulso de um determinado sentimento, se estabeleça uma tal congenialidade com certas coisas ouvidas e vistas, que o utilitarista interrompa durante um instante, ainda que fugaz, sua consideração instrumental da natureza e irrompa em uma exclamação de encanto e fascínio, em face de certos espetáculos naturais e os perceba como espetáculos e os desfrute, e os chame de belos, a não ser que se deixe tomar logo em seguida, após esse átimo de esboçada contemplação, pela sua atitude costumeira, talvez pensando em utilizar essa mesma beleza diante da qual se deteve, e é o que pode acontecer, por exemplo, diante da beleza de uma límpida manhã de primavera ou de um rico entardecer outonal, muito propícios para o desfrute de um salutar passeio. Essa percepção é tão fugaz que logo se torna ensejo para decisões práticas, é um olhar tão apressado que nem chega a tomar tempo para se deter e se fixar em uma tomada de consciência que gera e depois aplaca a atenção, mas é no entanto o esboço de uma imagem em que a atenção por um momento se detém e pára, embora esse átimo logo passe. É um início de contemplação que tem outro resultado que não o contemplativo, pois logo se torna motivo de ação prática. Mesmo assim, chegou a deter-se por um instante e poderia aprofundar-se. Não se chegou, certamente, a uma visão de formas, não se levou a interpretação até aquele ponto de adequação que constitui a contemplação, mas houve, nesse meio tempo, ainda que muito tímido e rudimentar, um aceno a isolar e acentuar o momento de tranqüilidade da interpretação.

Em outras ocasiões, pode acontecer que um aspecto da natureza, diante do qual tantas vezes passamos distraídos e desatentos, ou que por vezes olhamos com atenção inconstante e pouco penetrante, logo interrompida ao primeiro insucesso de uma tentativa de compreensão, de chofre se apresenta em nova luz, em uma perspectiva, em uma atmosfera difusa que, convindo-lhe singularmente, lhe revela de repente o sentido, e nós nos deixamos ficar presos, arrebatados por essa inesperada revelação. Nesse caso, o processo de interpretação foi mais acentuado e não se detém mais, até que se verifique aquela interpretação subtamente ocorrida, refazendo-a em outros momentos, com as perspectivas costumeiras, para ver se o objeto ainda está falando, para lhe fixar a imagem em uma forma que lhe contenha o sentido, para poder pousar o olhar tranqüilo no imóvel gozo da contemplação.

Utilização e interpretação parecem portanto divergir até o ponto de levar a resultados opostos: de um lado, um processo técnico que idealmente não tem outro termo a não ser a utilização total da natureza, coarctada em um sistema de meios e instrumentos ligados com base no princípio da finalidade externa; de outro lado, um processo cognoscitivo que tem em si mesmo o seu próprio termo, ou seja, a contemplação de uma forma que não possui outro ponto de referência a não ser a própria finalidade interna.

Vê-se então que as relações entre utilização e interpretação não são tão simples como poderia parecer a partir dessa óbvia diversificação entre técnica e conhecimento, utilidade e finalidade interna. Portanto, é necessário acrescentar, de um lado, que a utilização pressupõe, para a segurança do próprio perfeito acabamento, um processo interpretativo e, de outro lado, que pode acontecer que um processo de utilização se encaixe em um processo de interpretação até constituí-lo e mesmo com ele identificar-se.

22. Necessidade da interpretação para o bom êxito da utilização. A utilização não é uma adaptação imediata das coisas, como se elas fossem de per si meios, instrumentos e utensílios, de tal sorte que ao homem basta servir-se delas. A utilização não pressupõe a instrumentalidade das coisas, mas a institui, de modo que as coisas não são instrumentos mas se tornam instrumentos no decorrer da própria utilização. Para poder utilizar-se das coisas, é mister que o homem se dê conta de seus aspectos úteis, encontre seus lados adaptáveis, se aproveite das partes que servem. E esse trabalho não pode ser senão um processo de interpretação que nos desvende o lado pelo qual é preciso tomar as coisas a fim de servir-se delas. A interpretação é tanto mais feliz no seu escopo, quanto mais pressupõe um estudo interpretativo da coisa, ou seja, quanto menos lhe subtrai a independência. Justamente por se manter a coisa na sua independência, para estudá-la e perscrutá-la em seu comportamento, em suas reações, em seus aspectos, precisamente por isso é que se pode a seguir sujeitá-la e dominá-la domando e dobrando essa mesma autonomia ao nosso querer, aos nossos fins e ao nosso desejo. É justamente o atento e agudo utilizador das coisas quem poderia com maior fundamento saber ser *naturae minister et interpres* (ministro e intérprete da natureza), porque sabe que *natura nonnisi parendo vincitur* (só se vence a natureza obedecendo-lhe).

Talvez pareça que a utilização, pressupondo a interpretação a ponto de lhe ficar devendo o próprio sucesso, não exclui a possibilidade da contemplação, de sorte que, concretizando-se em um processo interpretativo, a própria utilização parece atingir seu escopo e culminar, ao mesmo tempo, em um ato contemplativo. Mas, considerando-se bem atentamente, justamente pela sua natureza a utilização exclui a apreciação da beleza. Com efeito, se é verdade que o sucesso do objetivo técnico se acha subordinado ao bom resultado da interpretação é igualmente verdade que no caso da utilização a interpretação é dirigida e guiada pelo mesmo escopo técnico que se tem em mira. A interpretação, assim submetida a uma norma técnica que lhe fica subjacente e a dirige, fica circunscrita, limitada e determinada. Deixa de lado aspectos negligenciáveis para os fins que se pretende atingir, limita-se aos lados mais evidentemente adaptáveis a um determinado objetivo prático, passa impaciente e por vezes apressadamente sobre os aspectos de que não se pode tirar a utilidade procurada. O olhar do homem utilitarista, embora atencioso e concentrado, não possui a característica atenção do homem habitualmente contemplativo. Está mais interessado em si mesmo que nas coisas, pelas quais só possui aquele pouco de respeito exigido pelo próprio programa de sujeitá-las. Um mundo povoado por máquinas, onde tudo se acha domado pela utilização, tem portanto menos relevância estética do que um mundo povoado por formas, onde tudo se vê animado pela contemplação.

Mesmo assim, casos existem em que a utilização das coisas exige uma tal penetração da natureza, a ponto de se pressupor um autônomo e completo processo de fiel interpretação, casos em que o interesse por si mesmo não fica satisfeito a não ser através do mais empático interesse pelas coisas, e em que o próprio domínio sobre as coisas exige um integral e perfeito respeito por elas. São estes os processos de utilização nos quais se inserem naturalmente enormes e benéficas pausas de contemplação serena e tranqüila, pois só se consegue o domínio da natureza através de um estudo atento e concentrado, com todas as percepções que somente o apego da simpatia é capaz de sugerir e apenas a dedicação do amor é capaz de inspirar. A relação que liga o camponês a seu pedaço de terra é certamente um intuito de utilização, e é sem dúvida um prazer o que o caçador e o alpinista esperam obter ao fim de seus esforços, mas nesses casos a utilização não chegaria a bom termo sem uma interpretação apaixonada e fiel, como a que se exige para a contemplação da natureza, pois o camponês só consegue domar e dominar a terra amando-a e por assim dizer venerando-a; e o caçador, só estudando paciente e curiosamente os costumes e hábitos de sua presa, é que consegue rastreá-la e atingi-la; e o alpinista, só interrogando devotamente a montanha, é capaz de merecer a permissão para violá-la. Em todos esses casos, não é possível nenhuma utilização se antes não se tiver estabelecido com a natureza um diálogo feito de perguntas e respostas, em um encontro todo tecido de interesse e respeito, uma comunicação que se fez possível graças ao amor e à reverência.

23. Inclusão da utilização na interpretação: o belo funcional. Por outro lado, pode também acontecer que o mesmo processo de utilização se encaixe em um processo de interpretação e se deixe absorver por ela a tal ponto que contribua por si mesmo a possibilitar a contemplação. Não estou aludindo simplesmente ao fato de que o mesmo intuito de utilização pode propiciar o ensejo a se verem, nas coisas, aspectos que de outro modo jamais se veriam, de modo que a utilização pode tomar outro caminho, e dar por si mesma o início a um autêntico processo de interpretação e ensinar, ele mesmo, um interesse pelas coisas que não se encontrava no primitivo programa. Mas estou, sim, aludindo àquele tipo de absorção da utilidade na forma, que constitui o assim chamado "belo funcional".

Funcionalidade invoca o conceito de finalidade externa, ou seja, de utilidade, e como não existe nada que seja mais diverso da beleza que a utilidade, pois a utilidade pode certamente acrescentar-se à beleza, mas não tornar-se um seu elemento constitutivo, parece que não haveria contradição mais evidente que aquela encerrada na própria expressão "belo funcional", em que a beleza ficaria reduzida àquela especial adequação a um fim extrínseco, que seria a utilidade. Mas quando a utilidade ou finalidade extrínseca se torna a tal ponto o centro inspirador da construção ou da adaptação de um objeto, a ponto de se tornar em seu conceito interno e lei de coerência das partes, então o objeto é uma forma: forma artificial, produzida pelo homem, naturalmente depois de toda uma série de tentativas, provas, esboços, fracassos, sucessos parciais, revisões, até ao momento em que a própria utilidade ou funcionalidade se fez a estrutura de uma forma.

Quando, na utilização de um objeto construído ou adaptado desse modo, dizemos que serve bem e, como tantas vezes nos sucede, convertemos esse juízo em uma apreciação estética, não estaremos nos servindo de uma metáfora do falar corrente e aproximativo mas suspendendo por um momento a pura e simples utilização que sublinha a funcionalidade do objeto para lhe admirar, ao invés, a estrutura que é de tal modo inspirada na utilidade que a absorveu completamente e com ela se identificou, no fundo estamos reconhecendo essa coincidência de estrutura e utilidade na forma, e dispondo-nos a ver esse objeto como forma e então contemplar-lhe a beleza. Deste modo, a expressão "belo funcional", mais que contraditória, é antes apenas provisória, pois se refere ao momento em que a utilidade não se introduziu na forma até lhe constituir a estrutura, e de um lado existe o critério da utilidade que tenta informar materiais esparsos, e ainda é finalidade extrínseca, detectável apenas com referências extrínsecas e, do outro lado, existe a forma à procura de si mesma, com tentativas que somente após a obra terminada parecerão dispostas segundo uma ordem lógica e como esforço progressivo de perfeição. E assim continua se colocando o problema, de per si absurdo, de conciliar beleza e utilidade, como se se tratasse de termos a conciliar, com ligação externa, e não de uma coincidência que se deve encontrar na própria produção de uma forma. Deste modo, se a expressão "belo funcional" tem algum sentido, trata-se ainda de uma beleza que se reduz à contemplabilidade da forma, contemplabilidade que no caso específico não exclui, mas antes absorve um juízo de utilidade.

24. A contemplação do belo natural como visão e produção de formas: nisus formativus *na natureza e no conhecimento.* Já se viu que também a contemplação do belo natural é ao mesmo tempo visão de formas e produção de formas. Por um lado, portanto, visão de formas: e isso quer dizer que na natureza não se poderia ver beleza se esta fosse entendida como simples mecanismo, pois então, congelada a natureza em leis diferentes daquelas que regem, a partir de dentro, a coerência da forma, e não se tendo mais a visão da natureza como algo organizado e organizador e como tal incluindo e ao mesmo tempo respeitando as formas a que ela dá vida com seu poder formativo e que nela vivem vida própria e autônoma, decairia também a possibilidade de interpretá-la e por conseguinte contemplá-la na exuberante e inexaurível riqueza de suas formas. E, por outro lado, produção de formas; o que significa que a visão capaz de ver e captar o belo na natureza é já por si mesma uma figuração, uma formação, que não reproduz mas traduz e é a forma interpretada: olhar que já esboça um quadro, audição que já canta, pois a visão se fez vidente no próprio imaginar e figurar e formar, e por isso o pintor e o poeta que desejam "exprimir" ou "traduzir" a natureza contemplada prolongam esse olhar que já pinta em quadro formado e acabado e essa forma de ouvir que já canta em um canto explícito e aberto.

A contemplação do belo natural, por conseguinte, como visão de formas pressupõe, na natureza, um poder formante, ou seja, a inventividade e produtividade que é capaz de realizar formas definidas em si mesmas e, como produção de formas, é por sua vez poder formante que inventa e produz: a contemplação é visão de formas precisamente por ser produção de formas e vice-versa. A própria estrutura da interpretação é indício suficiente para se concluir que as coisas são, elas mesmas, formas, a saber, também por sua vez resultado de formatividade. Se as coisas não fossem, elas mesmas, formas não seria possível o nosso conhecimento, isto é, a interpretação como único tipo de conhecimento de que o homem dispõe. O nosso conhecimento não seria capaz de figuração e formatividade, não seria, nesses termos, interpretação, se a natureza não formasse e figurasse por sua vez, e justamente porque a natureza possui poder formante, o conhecimento que dela possuímos tem caráter formativo. O nosso conhecimento das coisas não culminaria em uma visão de formas se as próprias já não fossem formas, ou seja, objetos de interpretação e só de interpretação.

Em síntese, a contemplação do belo natural pressupõe que a natureza possua um poder formante justamente por ser ela mesma o resultado de um processo formativo, de sorte que se pode dizer que a interpretação é o prolongamento do próprio *nisus formativus* da natureza, que apenas se pode conhecer em tal prolongamento. Somente em cima desses pressupostos é possível aquela unidade de formas em que culmina a interpretação: produção e contemplabilidade, formação e contemplação se acham inseparavelmente unidas na forma. A própria possibilidade da contemplação como conclusão de um processo de interpretação está ligada a outros pressupostos, pois em uma filosofia da pessoa existem vínculos indissolúveis ligando entre si uma estética da formatividade, uma gnosiologia da interpretação e uma metafísica da forma.

VI. LEITURA, INTERPRETAÇÃO E CRÍTICA

LEITURA E EXECUÇÃO

1. Ler significa executar: a execução diz respeito a todas as artes, e não é apenas obra de mediadores. A obra de arte, uma vez acabada, se oferece àquilo que, com expressão própria das artes da palavra mas também a todas aplicável, se pode chamar de "leitura". Entre os múltiplos sentidos desse termo existe um que os pressupõe e os implica a todos: ler significa "executar". E efetivamente a obra de arte só se mostra como tal a quem a sabe ler e verdadeiramente executar.

Em que consiste a execução se pode ver claramente nas artes em que se apresenta com maior evidência, por exemplo: a música e o teatro. O instrumentista que interpreta e executa uma peça musical e o ator que representa um drama no palco exercem uma atividade que tem como intuito exprimir e traduzir a obra, fazê-la viver de sua vida própria e executá-la em sua plena realidade audível e visível. O seu trabalho consiste não somente em decifrar a escrita simbólica e convencional em que a obra se acha registrada nas páginas ou no pentagrama, nem somente em apresentar a obra a um público sugerindo-lhe e facilitando-lhe a via de acesso à obra, mas consiste sobretudo em fazer de tal sorte que esse conjunto de sons reais, de palavras faladas, de gestos e movimentos que resulta de sua execução *seja* a própria obra em sua plena e acabada realidade.

Ora, não se pode acreditar que a execução seja um fato que diz respeito mais a certas artes que a outras. Mesmo quem costuma referir-se à música ou ao teatro não se esquece geralmente do caso da poesia, que pode ser executada por um recitador ou declamador. Também não se deve pensar que sob este aspecto haja diferença entre as artes registradas em uma escrita convencional e aquelas em que a obra se acha inteiramente presente em seus sinais físicos, como se as primeiras exigissem execução enquanto bastaria olhar para as outras. Também nas artes figurativas existe execução: quem ilumina e ambienta um quadro ou uma estátua, para realçar certos aspectos de preferência a outros, quem procura dar a um edifício ou a um monumento o enquadramento apropriado e predispõe ao espectador os pontos de vista a partir dos quais fitá-los, quem esboça um plano regulador no intuito de colocar na devida evidência obras arquitetônicas, exerce uma atividade que não está na periferia da obra de arte, mas pretende fazê-la viver em sua plena e visível realidade. A "visibilização" tem um caráter não menos executivo que a "sonorização", embora de fato apresente aspectos bastante menos visíveis. Seja como for, a obra de arte só aparece como tal quando, através da execução, se mostra em sua completa realidade visiva e sonora.

Nem se deve acreditar que a execução seja um trabalho de exclusiva competência dos intermediários entre a obra e o ouvinte ou o espectador. O fato de ela dizer respeito a todas as artes é já prova suficiente de que toda obra de arte a exige de qualquer leitor; e além disso a intervenção do mediador não exime de modo algum o espectador ou ouvinte de executar a obra por conta própria. Sua execução substitui tão pouco aquela do público que, de um lado, tem como intuito precisamente sugeri-la, facilitá-la ou regulá-la e, do outro lado, exige ser julgada justamente com base naquela que o ouvinte ou espectador já tiver dado ou está para dar por conta própria.

Não se tem acesso à obra de arte a não ser através da execução que dela se dá, quer este trabalho seja dividido entre um mediador e o ouvinte ou o espectador, quer se encontre tudo reunido no leitor que tem direto acesso à obra. Assim não posso ler uma poesia sem dizê-la ou declamá-la interiormente como julgo que ela deva ser pronunciada; nem ler um drama sem representá-lo por minha conta em um palco ideal, segundo acredito que ele queira ser representado; nem ler ou escutar uma peça musical sem executá-la ou reexecutá-la dentro de mim mesmo como penso que deva ser tocada; nem contemplar uma obra figurativa sem que o meu próprio olhar a torne visível, iluminando-a idealmente como ela o pede, e procurando os pontos de vista de onde quer ser olhada, ou imaginando-a como ela exige ser vista. Não se está afirmando que esta execução interior implique a capacidade de uma execução real igualmente bem conduzida: para a execução pública se exige entre outras coisas um contacto real com a matéria artística, que pressupõe uma habilidade técnica congênita ou adquirida. Mas nem por isso a leitura deixa de ser execução, embora incapaz de se exteriorizar publicamente.

A própria leitura, portanto, é dotada desse caráter ativo e operativo, próprio da execução, tal como aparece sobretudo nas artes em que é mais evidente a atuação do mediador. Ler não quer dizer abandonar-se ao efeito da obra, sofrendo-o passivamente, mas assenhorear-se da própria obra tornando-a presente e viva, ou seja, *fazendo-lhe* o efeito operativo. Trata-se de ouvir e ver a obra como ela mesma quis que o autor a cantasse e representasse, isto é, como ela mesma exige ainda ser declamada, tocada e vista. Pois o ouvir e o olhar só conseguem fazer-se um ouvir e um ver quando conseguem revelar a obra em sua plena realidade sonora e visiva. A obra de arte se deixa reconhecer como tal somente a quem souber fazê-la viver de sua vida própria, ou seja, a quem executá-la. Sua reconhecibilidade é sua própria executabilidade.

2. A obra de arte exige execução, suscita-a e a regula. Ora, se ler significa executar, isto se deve ao fato de a própria obra nascer "executada". Tome-se como exemplo o drama: a realidade do drama é a sua própria realidade cênica, que não é acrescentada nem nova, mas originária, no sentido de ter sido produzida pelo próprio autor enquanto compunha a sua obra. No drama a intenção formativa se definiu através da adoção da matéria própria do teatro, que inclui a necessidade de um palco, de atores para interpretar e representar, de um público que olha e escuta. Na sua completitude se contém a representação que o autor concebeu da peça enquanto a compunha. Para penetrar a peça, é preciso considerá-la nesta sua realidade plena e acabada, e restituir-lhe essa vida, ou seja, executá-la e representá-la. Mas não é necessário que regista e atores representem a peça, efetivamente, em um palco e diante de um auditório, pois o próprio leitor, para vivê-la como um drama, deve representá-la interiormente para si mesmo. E a mesma coisa se aplica à obra de arte em geral: à poesia, que o leitor diz e declama dentro de si mesmo porque o autor a formou como realidade plenamente sonora, tanto é verdade que é possível precisar, com oportuna pesquisa, que muitas vezes o poeta, na escolha de uma palavra, tinha em mente até mesmo uma determinada pronúncia ou certo timbre de voz; à música, que se revela a quem a executa ou lê a partitura ou a lê ao piano ou a escuta em uma sala de concerto, justamente porque o autor a sonorizou, fazendo-a, no modo que ela mesma dele exigia; e assim nas artes figurativas em que o modo como a obra exigia ser feita pelo autor continha já o convite a vê-la de certa maneira, de sorte que o artista já a tinha em mira no próprio ato de fazê-la.

A execução, portanto é um aspecto necessário e constituivo da leitura de uma obra de arte enquanto aspecto conatural e insuprimível de sua própria formação. Ela é reclamada e exigida pela obra porque estava contida no processo que a formava: essencial porque originária. Exigindo sua execução, a obra não reclama nada a não ser o que já lhe é próprio, e quem a executa só a torna presente e viva em sua própria realidade. A execução do leitor retoma a mesma execução do artista: como esta é uma atividade que faz a obra viver de uma vez para sempre, assim também aquela é uma atividade que lhe dá vida cada vez, não uma vida nova, que lhe seja acrescentada ou emprestada, mas a própria vida de onde começou a viver e quer viver ainda.

A execução do leitor é a tal ponto essencial para a obra de arte, que o artista, no ato em que executa sua obra fazendo-a, e declama a poesia enquanto a escreve, e toca a música enquanto a compõe, e imagina o quadro ao pintá-lo, e representa o drama enquanto o redige, nesse mesmo ato se preocupa também com a execução e tenta regulá-la com os meios que tem à mão, diversos conforme cada arte. Assim o músico enche a partitura de indicações diversas, que não se contentam em regular o ritmo e a intensidade, mas determinam particulares efeitos de expressão, de colorido e até de respiração; e o dramaturgo constela o seu texto de notas explicativas, que não se limitam a descrever ações e movimentos não explicitamente indicados pelas palavras, mas visam sugerir a mímica e o tom que neles se acham implícitos. E há poetas que gostariam de dar e chegam a dar edições fonográficas das próprias poesias, dando-lhes por assim dizer uma interpretação autêntica, e outros que multiplicam e infletem os sinais de interpunção ou imaginam novos sinais tipográficos para guiar a declamação da própria página. Não que com isso o autor seja o verdadeiro executante da própria obra, no sentido de que os executantes sucessivos não tenham nada mais a fazer senão procurar o modo como o autor a tornaria a executar depois de a ter feito. Há muitos casos de artistas que são fracos executantes de si mesmos, mas certamente o autor tem bem em vista o corpo real e físico da obra, esse corpo que o leitor deve fazer reviver na sua plena realidade visiva e sonora. Também não se deve julgar que com isso o artista deva deixar-se determinar, ao produzir sua obra, pelo efeito que ele predispõe ou prevê, ou pelo ponto de vista do leitor que ele imagina ou espera, como se por assim dizer ele regulasse a sua invenção segundo fins extrínsecos ao processo de formação. Pois, talvez até se possa dizer que o artista "produz" o ponto de vista do leitor no mesmo ato em que produz sua obra, e que o efeito da obra é a sua própria existência de arte acabada, e tudo isso o artista obtém precisamente enquanto forma e não se preocupa senão em formar, de sorte que nenhuma finalidade externa preside à sua formação.

A obra de arte exige portanto e reclama ser executada justamente em virtude de sua completitude e perfeição originária, e é precisamente essa completitude a que suscita e solicita a execução do leitor, e sobretudo a guia e regula no próprio ato que a exige e impulsiona.

3. Três problemas. Esse caráter executivo da leitura traz consigo uma série de problemas, cuja dificuldade é amplamente atestada pelas polêmicas que por isso apareceram em grande número. Enfrentar esses problemas e tentar resolvê-los dará ensejo a esclarecer o significado e as conseqüências da teoria que propus.

A obra de arte exige execução, mas qual? Existe apenas uma execução correta ou existem muitas execuções possíveis? E se são muitas, como é que pode acontecer que sua multiplicidade e diversidade não comprometa a unidade e a identidade da obra executada? Para resolver esse problema, será necessário recorrer ao conceito de "interpretação" que explica não apenas como a execução poderá ser múltipla e infinita, mas também como esta sua infinidade não coloca em perigo a identidade da obra, mas ao contrário a garante.

A obra de arte regula as próprias execuções: mas como é que acontece que a obra pode oferecer uma norma para a execução que dela se faz? Qual é a lei a que uma execução pode recorrer para daí tirar a sua própria justificação? Se a execução pode dispor de um critério desse tipo, ela já traz dentro de si mesma um "juízo" que, como se verá, é ao mesmo tempo avaliação da obra e justificação da maneira de executá-la.

A execução da obra de arte, em que consiste a leitura, é portanto simultaneamente interpretação e juízo. E daí vai surgir um terceiro problema: em que é que se distinguem da leitura a "execução pública", que interpreta as obras de arte, e a "crítica" que as julga e avalia?

4. Personalidade da interpretação e infinidade da obra como fundamentos da variedade das execuções. A propósito do primeiro problema, devo dizer que apenas o conceito "interpretação" está em condições de explicar como as execuções podem ser múltiplas e diversas sem que com isso fique comprometida a unidade e identidade da obra de arte, de sorte que executar significa, antes de mais nada, interpretar.

Como a natureza da interpretação consiste em declarar e desvelar aquilo que se interpreta e exprimir ao mesmo tempo a pessoa que interpreta, reconhecer que a execução é interpretação quer dizer dar-se conta de que ela contém *simultaneamente* a identidade imutável da obra e a sempre diversa personalidade do intérprete que a executa. Os dois aspectos são inseparáveis. Por um lado, trata-se sempre de exprimir e dar vida à obra assim como ela mesma quer e, pelo outro lado, é sempre novo e diferente o modo de exprimi-la e dar-lhe vida.

Quando se fala de personalidade da interpretação, pretende-se precisamente aludir à indivisibilidade desses dois aspectos, e só esta indivisibilidade pode garantir que a unidade da obra não fique prejudicada pela multiplicidade de suas execuções. Personalidade não quer dizer "subjetividade": o "sujeito", assim como é concebido por toda uma tradição filosófica, está fechado dentro de si mesmo, e resolve em atividade própria tudo aquilo com que entra em relação; a pessoa, no entanto, é aberta e sempre aberta para o outro ou para os outros. A melhor garantia contra os perigos do subjetivismo é oferecida pelo conceito de pessoa, com base no qual justamente quando se afirma que tudo aquilo com que a pessoa entra em relação deve tornar-se-lhe interior, afirmando-se-lhe ao mesmo tempo a irredutível independência. A interpretação não é então "subjetiva", mas "pessoal": não torna vã a obra enquanto a executa, mas ao contrário a mantém na sua independência, justamente para executá-la, de tal modo que a execução contém sempre, ao mesmo tempo, a diversidade dos intérpretes e a independência da obra, e tem sempre uma dupla direção embora única: rumo à obra, que o intérprete individual deve exprimir e fazer viver como ela quer, e rumo à pessoa do executante, que em cada caso se exprime do modo sempre novo como a obra é expressa e ganha vida.

Mas nem as pessoas dos executantes nem a independência da obra devem ser concebidas como realidades imóveis e fechadas em si mesmas, pois de outro modo não seria jamais possível aquele ato em que a obra se revela ao intérprete ao mesmo tempo em que este a executa. A pessoa que executa uma obra não é uma prisão em que se encontre irremediavelmente encerrada; não é um ponto de vista fixo e intransponível, de onde só se descortine uma determinada e imutável perspectiva. Sobretudo, a pessoa, embora esteja a cada instante seu recolhida em uma determinada totalidade, está em contínuo movimento, pois a sua substância histórica se acha suspensa a uma iniciativa livre e inovativa, de sorte que perspectivas sempre novas se lhe vão descortinando à medida que sua experiência de vida se enriquece e descobre novas direções. E, além disso, a inventividade do seu pensamento e a força de sua fantasia lhe permitem figurar e adotar os pontos de vista mais diversos. A obra de arte, portanto, é uma forma, um movimento acabado; noutras palavras, um infinito recolhido em um ponto bem definido. Sua totalidade resulta de uma conclusão e, por conseguinte, exige ser considerada não como o fechamento de uma realidade estática e imóvel, mas como a abertura de um infinito que se fez inteiro recolhendo-se em uma forma. Tem a obra portanto infinitos aspectos, que não são apenas "partes" ou "fragmentos" da obra, pois cada um deles contém a obra toda inteira e a revela em uma determinada perspectiva.

A verdade das execuções tem portanto o seu fundamento na complexa natureza tanto da pessoa do intérprete como da obra a executar; e não se pode afirmar que uma coisa seja diferente ou distinta da outra, pois em virtude da personalidade da interpretação a mobilidade da pessoa e a infinitude da obra convergem simultaneamente no ato da execução. Os infinitos pontos de vista dos intérpretes e os infinitos aspectos da obra se correspondem reciprocamente e se encontram e se invocam mutuamente, de sorte que um determinado ponto de vista consegue revelar a obra inteira somente se a capta naquele seu bem determinado aspecto, e um aspecto particular da obra, que a revela inteiramente sob uma nova luz, deve esperar o ponto de vista capaz de captá-lo e colocá-lo na devida perspectiva. Eis por que a infinidade e a diversidade das execuções não compromete em nada a identidade e a imutabilidade da obra. A execução é sempre de um intérprete individual que quer exprimir a obra como ela mesma quer ser expressa. E se realiza quando um dos pontos de vista assumidos pelo intérprete e um dos aspectos reveladores da obra se encontraram e se uniram. E então, por um lado, se dá *uma* execução pessoal e, por outro, *é* a própria obra, simultaneamente.

5. A dupla consciência do intérprete. Tudo isso se pode dizer quanto à natureza geral da interpretação. Mas agora é tempo de ver como é que atua o seu duplo caráter em concreto, na real consciência do intérprete, de modo a lhe captar claramente o significado e confirmá-lo a partir da própria experiência. O intérprete não pode não considerar a própria interpretação como aquela que se deve dar, como aquela que é exigida pela própria obra: quanto mais o intérprete se esforçou para alcançar a essência da obra e penetrar-lhe os segredos e dar-lhe vida, uma vida que não lhe seja estranha nem acrescentada, tanto mais ele dirá que a sua é que é a boa interpretação, que essa obra se deve entender assim, que justamente nessa execução ela se mostra em sua plena realidade e em sua vida autêntica. Mas ao mesmo tempo sabe muito bem esse intérprete que essa interpretação é precisamente a sua, e a sua naquele momento, e que outros ou até ele mesmo já lhe deram ou ainda irão dar outras interpretações, diferentes dessa. E isso é bem verdade quando se lembra que o impulso para dá-la pode ter vindo de outras interpretações, que lhe pareceram boas mas não bastante penetrantes, e se lhe ocorrer uma que lhe pareça melhor que a sua, ele a usará para melhorar a própria ou até para substituí-la. Em suma, a sua própria experiência como intérprete lhe impõe a tomada de consciência de uma sempre nova e diversa multiplicidade de interpretações.

Essa dupla consciência é essencial para o intérprete. Se um desses dois aspectos é sacrificado ao outro, logo se enrijece e adquire um significado que não tinha na consciência originária do executante. Se o intérprete esquece que as execuções são múltiplas, logo se vê tentado a considerar a própria como a única possível, e às outras ele não há de querer dignar-se de lhes dar o nome de interpretação, mas as há de considerar erros, deturpações e degenerações. Se não insiste na consciência de que só é boa a sua própria execução, logo as múltiplas interpretações lhe parecerão todas igualmente legítimas, e nesse indiferente fluir de possibilidades ele não pensará em outra coisa senão em oferecer a *sua* interpretação, e não terá outro critério de execução a não ser a novidade e a originalidade. Encontram-se deste modo dois tipos de pretensos intérpretes: aquele que se julga de posse da *única* interpretação possível, e aquele que não se preocupa com outra coisa senão em dar uma *nova* interpretação; aquele que afirma que existe apenas um modo de executar Beethoven, e procura encontrá-lo e achá-lo, tentando fazer calar a própria personalidade, e aquele que deseja construir pessoalmente o seu próprio Beethoven, um Beethoven inédito e novo, do qual o autor é somente ele; e há também o intérprete que afirma existir somente um modo de ler Dante e quem não o lê desse modo se extravia, como também existe aquele que afirma existirem tantos Dantes quantos os seus leitores. Tem-se, em suma, de um lado a doutrina da absoluta unicidade da interpretação, e do outro aqueles que afirmam a sua arbitrária multiplicidade.

Tanto uns como os outros se esquecem de que só existe interpretação se o intuito do intérprete é o de querer *ele mesmo* executar a *obra em si*, de sorte que a sua execução *seja* a própria obra, por ele tornada presente e viva, e simultaneamente a *sua* interpretação da obra.

O que se espera de um intérprete não é que ele na sua execução se tenha deixado guiar unicamente pelo critério da originalidade, como se *a sua nova* interpretação tenha interesse maior do que o da própria obra, ou pelo menos um interesse totalmente independente dele. Dele se espera que interprete, simplesmente, e no máximo se deseja, da parte de quem lhe conhece o gosto, a perspicácia e a habilidade, que seja justamente ele que interprete a obra. Que se preocupe, ele mesmo, em executar a obra, e não com outra coisa. Somente assim a sua há de ser, simultaneamente, execução da obra e nova execução pessoal. Por outro lado, do intérprete não se pretende absolutamente que ele dê *a única* interpretação correta, mas simplesmente que execute verdadeiramente essa obra. Porque aquilo que esperamos da multiplicidade das execuções de uma mesma obra não é que se efetue uma espécie de juízo mediante o qual se repudiam muitas interpretações diferentes para salvaguardar apenas a única correta, mas ver a *própria obra* viver única e idêntica em muitas das execuções que desejam exprimi-la e dar-lhe vida.

6. "Fidelidade" e "liberdade" da interpretação. Toda a questão pode reduzir-se ao problema que se costuma designar, em termos correntes, de "fidelidade" e "liberdade" da interpretação. Geralmente, quando se usam esses termos a propósito da interpretação se considera a fidelidade como "dever" e a liberdade como "fato". Afirma-se, em suma, de um lado que a interpretação deve ter como intuito exprimir a obra tal como é, com esforço de reevocação respeitosa, atenta e devota, de modo a não lhe sobrepor nada que não lhe pertença, e não consentir à própria personalidade invadir-lhe a realidade; e, de outro lado, afirma-se que a personalidade do intérprete é uma situação inevitável e fatal, de sorte que ele, seja como for que se porte, nunca há de conseguir outra coisa senão exprimir-se a si mesmo. E tendo em vista que não se podem conciliar facilmente duas afirmações tão contrastantes, renuncia-se a buscar o vínculo que permita conciliá-las e estabelecê-las no seu verdadeiro significado, e prefere-se enunciá-las em separado até fazer delas duas teses opostas e irreconciliáveis. Por um lado se afirma que aquilo que há de obrigatório e normativo na interpretação, ou seja, o esforço de exprimir e dar vida à obra de modo que a execução que se lhe dá seja verdadeiramente execução dessa obra e não de outra coisa, não pode fazer-se valer senão através de um esforço de impersonalidade: fidelidade e impersonalidade são a mesma coisa, pois a fidelidade não é possível a não ser como procurada e alcançada impersonalidade. Por outro lado se afirma que aquilo que há de novo e diferente nas interpretações se deve ao fato de a personalidade original do intérprete ser uma condição intransponível, e a interpretação, como expressão de uma nova pessoa, é sempre livre. A sua liberdade consiste em trasvasar sempre, a cada vez, a obra na própria personalidade, de sorte que o valor de uma execução não consiste senão em sua autônoma novidade. Compreendidas assim, fidelidade e liberdade acabam por se excluir uma à outra. De um lado, não pode haver fidelidade a não ser sem liberdade e, do outro, se há liberdade não pode, ou melhor, não deve haver fidelidade.

Se fidelidade e liberdade se excluem, daí resulta, de um lado, que, por um mal compreendido respeito pela obra, se pensa que a única interpretação correta, impessoal como é, só poderá ser concebida como cópia ou reprodução da obra, como se a execução fosse regulada por um absurdo ideal de adequação e semelhança; de outro lado, resulta que, por uma pretensa fatalidade do diferente, a obra se multiplica e se desdobra nas infinitas interpretações que recebe, interpretações preocupadas somente em exprimir a sempre nova pessoa do intérprete. Em ambos esses casos não se compreende mais a relação entre a interpretação e a obra, pois aquela permanece externa a esta, ou que, como cópia, seja coisa diferente dela, ou que, como expressão de nova personalidade, seja criação original e autônoma. Tampouco vale tentar conciliar os dois termos colocando-os sucessivamente no tempo, como se o intérprete *primeiro* fizesse um esforço de fidelidade e *em seguida* se exprimisse a si mesmo, pois então a fidelidade, feita mero antecedente, permanece inatuante, e a interpretação, desligada da obra, se torna de novo arbitrária.

Mas só existe interpretação se a fidelidade e a liberdade se afirmam *ao mesmo tempo*. Sem dúvida, a fidelidade é um dever para o intérprete que, para poder exprimir e dar vida à obra tal como ela é, e não como ele quer que ela seja, deve preocupar-se em remover todo obstáculo, deve deixar-se inspirar pelo respeito, deve efetuar um esforço de penetração atenciosa e devota. E sem dúvida a personalidade do intérprete é uma situação intransponível, da qual não pode sair, pois ninguém pode sair de si mesmo nem sai de si mesmo tampouco aquele que consegue fazer-se ou pensar-se diferente do que é. Mas a fidelidade não pode ser resultante de uma impersonalidade, pois não é a adequação de uma cópia, mas exercício livre e ativo da pessoa que explora e inventa os mais diversos meios para penetrar até ao íntimo da obra; e a personalidade do intérprete, longe de ser um obstáculo para a verdadeira e autêntica interpretação, por estar demasiadamente empenhada em querer exprimir-se, é ao invés a sua única condição possível. Na interpretação, toda a pessoa, em sua integralidade, se faz não só iniciativa mas também condição e até mesmo órgão de penetração da obra, de sorte que ela é fiel enquanto seu propósito essencial é traduzir ou, melhor ainda, ser a própria obra, e é livre enquanto o seu modo de executar é definido pela pessoa que é sua iniciativa e condição. A fidelidade se torna então *pessoal* "exercício" de fidelidade com o intuito de exprimir a obra assim como ela quer, e a liberdade é o caráter pessoal e, portanto, a irrepetível singularidade do modo como se tenta dar vida à obra em *sua* realidade.

As recomendações de fidelidade feitas ao intérprete não podem ter outro significado senão este: faze de ti mesmo, de toda a tua inteira personalidade e espiritualidade, do teu modo de pensar, viver e sentir um órgão de penetração, uma condição de acesso, um instrumento de revelação da obra de arte. Lembra-te de que teu problema não é nem *dever* renunciar a ti mesmo nem *querer* exprimir-te a ti mesmo. Não te proponhas como explícito intuito o de dar a tua nova interpretação, porque em todo caso a execução que darás será sempre tua e sempre nova pelo simples fato de que foste tu quem a deu. Nem creias que o teu dever seja anular a tua personalidade, pois seja como for é impossível que possas sair de tua pessoa, e mesmo uma tua eventual "impersonalidade" será sempre um teu personalíssimo "exercício". Lembra-te, ao invés, que *tu* em pessoa deves interpretar a *obra*, ou seja, é precisamente esta a obra que tu deves interpretar e ao mesmo tempo é precisamente a ti que cabe interpretá-la.

7. O significado da dupla consciência do intérprete: nem unicidade nem arbitrariedade da interpretação. Como já se viu, portanto, não há interpretação nem quando se afirma que de toda obra só existe uma única interpretação correta nem quando se sustenta a arbitrariedade das interpretações, de sorte que seu único valor seja a autônoma novidade; nem quando se busca a fidelidade fora da liberdade, nem quando a liberdade se exerce fora da fidelidade. Compreende-se então como o conceito de interpretação possa ao mesmo tempo salvar a identidade da obra e a diversidade de suas execuções, pois é justamente um esforço pessoal aquele que visa exprimir e dar vida à obra, e é justamente a obra que se mostra nas diferentes execuções que recebe. A obra é sempre essa, única e idêntica a si mesma; e o esforço de fidelidade tem precisamente como alvo mantê-la em sua identidade e independência, de sorte que a execução não lhe sobreponha uma realidade não sua. Mas não se deve confundir a identidade da obra a executar com a unicidade da execução que se lhe dá: a unicidade é da obra e não da execução. As execuções são sempre múltiplas; a liberdade de onde têm origem faz então que cada uma delas exprima a pessoa do intérprete justamente através do exercício de fidelidade com que penetrou a obra; mas não se deve confundir a variedade e a novidade das interpretações com arbitrariedade em que a própria obra se dissolveria. A multiplicidade é das execuções e não da obra.

À luz dessas clarificações pode-se, agora, definir o significado da dupla consciência indispensável ao intérprete. É mister que a necessária consciência da bondade da própria interpretação não se enrijeça na presunção de que ela seja a única correta, mas antes se converta no propósito de dar à obra a vida que lhe é própria; e que a necessária consciência da multiplicidade das interpretações não legitime o explícito programa de lhe dar uma nova, mas se converta no dever de aprofundar sempre mais a obra para sempre melhor poder interpretá-la.

Por um lado a interpretação da obra é para o intérprete a obra como tal. Este é o alvo do executante, captar e interpretar a obra de sorte que a sua execução seja a própria obra em sua plena realidade. Quando, após um longo e laborioso esforço de penetração, o executante alcançou aquela que os outros chamarão de a sua interpretação, esta, para ele, não é algo diferente da própria obra: não é que para ele exista de um lado a obra e do outro a interpretação que este lhe deu porque, mesmo admitindo que assim seja, como poderia ele conhecer a obra enquanto diferente de sua interpretação a não ser justamente através dessa mesma interpretação? Aquilo que o intérprete deseja dar não é uma cópia ou um equivalente da obra, mas a própria obra como tal, e nisso se empenha somente com a decisão de se pôr a interpretar. A sua *confiança* de estar no bom caminho não é senão o reflexo deste seu *esforço* para cavar e penetrar a obra a fim de lhe dar vida, justamente a vida que ela quer viver. E isso nada tem a ver com a *presunção* de possuir a única interpretação correta, como se ele pudesse sair da própria interpretação para compará-la com as outras, com uma espécie de *juízo* pronunciado impessoalmente de um ponto de vista abstrato e impossível.

Por outro lado, o intérprete, justamente por saber ser ele mesmo quem interpreta, precisamente por isso reconhece que os outros não podem abordar a obra a não ser procedendo do modo que ele adotou, ou seja, tentanto captar e traduzir a obra com um esforço pessoal de penetração. Reconhece que as interpretações são muitas e diferentes por serem todas pessoais como a sua. Mas esse ato de *reconhecimento* não pode traduzir-se em um *conhecimento* objetivo e impessoal, como se o intérprete fosse capaz de sair de si mesmo para contemplar a própria interpretação, no ato de a executar, tão arbitrária como as outras, de sorte que ao executar a obra o seu *propósito* seja não tanto o de lhe dar vida como ela pede e quer mas antes o demonstrá-la diferente do modo como a viram os outros. Para o intérprete esse reconhecimento não significa outra coisa senão a tomada de consciência da personalidade da interpretação, ou seja, mais uma vez, o esforço por penetrar e dar vida à obra, esforço seu pessoal, que deve empreender, de sorte que seu esforço deve ser costante e não se contentar com facilidade. No ato de dar a sua própria interpretação ele implicitamente reconhece que um outro possa interpretar melhor que ele, e deste modo lhe cabe *o dever* de melhorar a própria execução, ainda que para tanto fosse necessário abandoná-la e substituí-la pela de outrem, considerada melhor e mais penetrante.

8. "Definitividade" e "provisoriedade" da interpretação. Pode-se então falar de definitividade e provisoriedade da interpretação, contanto que se dê a esses termos o único significado que lhes advém do princípio da personalidade, segundo o qual cada interpretação *é*, para *cada um*, a *própria obra*. Todas as interpretações são definitivas no sentido de que cada uma delas é, para o intérprete, a própria obra, e provisórias no sentido de que cada intérprete sabe que deve sempre aprofundar sua própria interpretação.

Enquanto definitivas as interpretações são paralelas, de sorte que uma exclui as outras embora sem negá-las: cada uma delas é um modo pessoal e por isso irredutível de penetrar e dar vida a uma mesma obra. Enquanto provisórias as interpretações dialogam entre si, e se aperfeiçoam e corrigem e substituem mutuamente. Cada uma delas se insere no processo pelo qual o intérprete individual procura aprofundar sempre mais a própria interpretação. Se as interpretações se mostram definitivas na medida em que são paralelas, e provisórias na medida em que cada uma é aprofundável em si mesma, ainda que com o auxílio das outras, existe um sentido pelo qual cada uma delas se mostra definitiva somente em relação às outras e provisória somente com relação a si mesma.

Daí provém um conceito de definitividade que nada tem a ver com o de uma unicidade absoluta e exclusiva, e um conceito de provisoriedade que não tem nada em comum com o de equivalência relativista. Não se trata senão daquela dupla embora única tomada de consciência do intérprete, graças à qual a sua interpretação é a própria obra e simultaneamente sempre aprofundável. E somente depois de ter insistido na inseparabilidade desses dois aspectos é que é possível, agora, passar a examiná-los em separado, em suas conseqüências.

9. A obra vive somente em suas próprias execuções. Se a interpretação tem como intuito *ser* a obra e se para o intérprete a sua interpretação *é* a própria obra, pode-se dizer então que a obra vive somente nas próprias execuções. A execução não acrescenta à obra nada que não lhe pertença. Antes pelo contrário, aquilo que ela realiza é tão essencial à obra que de modo algum pode parecer acessório e secundário. Se executar significa dar vida à obra como ela mesma quer, a execução vive da mesma vida da obra, e esta por sua vez tem nela o seu próprio e natural modo de viver. Cada vez, execução e obra se identificam, no sentido de que se a vida da execução não pode ser senão a da obra, a própria vida da obra não pode ser senão a de sua execução.

Com efeito, a execução não pretende nem substituir ou traduzir nem copiar ou representar a obra de arte; nem limitar-se a aludir a ela, como se se tratasse de lhe dar um equivalente, nem reelaborá-la de forma original, como se ela não passasse de um insight que se tem que desenvolver. Mas pretende, isto sim, fazê-la viver com *sua* vida própria; e para consegui-lo não deve nem pretender acrescentar-lhe algo que lhe seja estranho, outorgando-lhe uma vida nova e inédita, que substitua a da obra e leve a esquecer a sua realidade, nem resignar-se a ser dela apenas um reflexo como cópia que renuncie a viver realmente, e não tenha outra função a não ser a de recordá-la e despertar a saudade dela. A obra de arte não é um corpo inanimado ao qual se tenha que infundir ou emprestar uma vida. É antes uma existência viva, que exige viver ainda e sempre. E nisso a exigência da obra e o intuito da execução se encontram: a obra quer viver da *própria* vida, e a execução quer fazê-la viver dessa vida que é *sua*. Deste modo, a sua existência de execução não é algo derivado, secundário e momentâneo. Se é verdade que a execução infunde vida à obra, mas não a tal ponto de lhe outorgar uma vida nova e estranha, porque a obra tem já a sua vida própria, e dela a execução deve e quer fazê-la viver, também é verdade que a execução recebe a vida da obra, mas não a ponto de lhe constituir um efêmero e passageiro reflexo, pois somente nela a obra encontra o próprio insubstituível modo de viver. A obra portanto somente vive na execução que se lhe dá. Mas isso não quer dizer que ela se reduza à sua execução: a obra não possui outro modo de viver senão a vida da execução somente porque a vida da execução não pode e nem quer ser senão a da própria obra.

10. Múltipla interpretabilidade da obra de arte. Para compreender bem a natureza da execução e de suas relações com a obra a executar, é preciso levar devidamente em conta a seguinte dupla de afirmações inseparáveis. Afirmar que a obra vive somente nas suas execuções só tem sentido se ao mesmo tempo se afirma que a execução vive somente da vida da obra, e vice-versa. A afirmação de que a execução é essencial e necessária à obra só tem sentido se acompanhada daquela segundo a qual a execução não acrescenta à obra nada que já não lhe pertença, e reciprocamente. Por ter esquecido a inseparabilidade dessas duplas de afirmações, houve quem chegasse a distorcer o sentido da natureza dessa particular identificação que ocorre, na consciência do intérprete, entre a execução e a própria obra: identidade que aliás em nada compromete nem a independência e a unidade da obra nem a originalidade e a variedade das execuções.

Assim existe quem, acentuando o fato de a obra não viver a não ser em suas execuções, a concebe como um ato criativo que se renova a cada vez, pois o leitor se identifica com o próprio autor: a obra não existe como algo determinado e independente, mas se desdobra em um ato criativo sempre novo, em que não é mais possível distingui-la da própria execução. Mas também existe quem, acentuando o fato de a execução ser essencial e necessária para a obra, afirma que esta é de per si falha e imperfeita, e exige o complemento e o acréscimo sempre novo do leitor: a obra de arte é congenitamente incompleta, e esta sua incompletitude suscita e atrai o complemento das múltiplas interpretações, nas quais somente ela encontra uma realização sempre nova e diferente.

Ora, essas concepções tornam assim evidentemente impossível e inexplicável o fato da execução, o qual é no entanto amplamente atestado pela experiência da arte, que talvez não se empenharia em refutá-las, se não se desse que, por um lado, são mais comuns do que se crê, e se aninham igualmente em muitas maneiras de conceber a execução e, por outro lado, têm no entanto o mérito de enfrentar diretamente o espinhoso problema da múltipla interpretabilidade da obra de arte. Com efeito, para poder afirmar que a obra vive nas suas diversas execuções permanecendo igual a si mesma, e que as várias execuções são a própria obra, embora sejam diferentes entre si, pode nascer a tentação de "reduzir" a essência da obra a algo que se possa com segurança encontrar em cada uma de suas execuções, por mais diferentes e distantes que sejam entre si, como um "espírito" ou um "ato" da obra, que permaneça igual a si mesmo embora cada um o reviva por conta própria, ou uma "parte" a que cada um acrescenta a seu gosto um complemento, de sorte que as sempre novas reanimações e novos prolongamentos se possa mesmo assim dizer que a obra permanece una e idêntica. Daí decorre que a múltipla interpretabilidade da obra dependeria de uma pretensa falta sua ou de determinabilidade ou de completitude.

Caso se compreenda assim a execução, evidentemente não se pode mais dizer que ela quer *ser* a obra, porque antes a *recria* ou a *executa*: executar, assim, não significa mais *exprimir* ou *traduzir* a obra e fazê-lo viver de sua própria vida, mas *modificá-la* ou *prolongá-la*. Em todos os casos, sair da obra para traduzi-la, transformá-la, refazê-la ou então completá-la, continuá-la, desenvolvê-la. À parte isso, trata-se agora de ver se para admitir na obra de arte uma interpretabilidade infinita seria necessário subtrair-lhe o seu caráter de algo determinado e completo.

11. Determinidade e independência da obra de arte. Antes de mais nada, contanto que permaneça de pé que o intuito da execução é exprimir ou traduzir ou ser a obra, afirmar que esta não tem outro modo de viver a não ser nas suas execuções não é de modo algum um convite a dissolvê-la na arbitrariedade de atos criativos sempre novos ou abandoná-la a um fluxo sempre mutável de perenes reconstruções e reelaborações, mas é muito mais uma advertência a mantê-la em sua determinidade, ou melhor, na sua independência, justamente para poder exprimi-la como ela mesma exige.

A múltipla interpretabilidade da obra não pode consistir em uma falta de determinidade singular e pontual. Se a obra não fosse dotada de irredutível determinidade, ela não poderia solicitar os infinitos leitores a interpretá-la e executá-la nem pretender que a execução lhe fizesse viver sua vida própria. Somente em virtude de sua determinidade é que a obra é termo fixo das infinitas tentativas de penetrá-la e traduzi-la na realidade que *solum* é sua. Solicitado por essa determinidade, o executante encontra aí a única condição para poder manter a obra em sua independência, e isso lhe é tanto mais necessário quanto o seu esforço de fidelidade tende a captar a obra assim como ela mesma é, e sua execução quer ser a própria realidade da obra. Não se deve pensar que a determinidade, a independência, e digamos também a "exterioridade" da obra a tornem inacessível à penetração, como se compreensão e interpretação pudessem existir apenas em uma mística anulação da singularidade irredutível da obra e da não menos irredutível personalidade do intérprete. Existe execução quando uma singularíssima pessoa procura penetrar e interpretar a obra justamente na sua singular determinidade, e para chegar a isso se esforça para mantê-la em sua independência, de sorte que sua execução não a transforme nem altere mas, de fato, a "execute".

12. Completitude e inexauribilidade da obra de arte. Além disso, fundar a necessidade de execução da obra em cima de uma sua pretensa incompletitude significa aplicar a categoria de totalidade de modo rígido e material, digno de um bloco de pedra e não de uma obra espiritual. Daí decorre esta alternativa: a obra de arte e sua execução ou são duas totalidades distintas ou são duas partes de uma única totalidade, isto é, ou são obras totalmente diferentes ou são os dois termos de uma colaboração. O drama ou exige ser representado, e então não é algo completo em si mesmo, e uma obra verdadeiramente completa é aquela de que são autores pela metade o dramaturgo e pela metade o ator, ou é completo em si mesmo, e então a representação não é necessária, e quando ocorre, é uma obra nova e autônoma. A isso se deve frisar, antes de mais nada, que certamente a obra do executante é diferente da do autor, porque um "executa" aquilo que o outro "faz". Mas isso não impede que, em cada execução singular, interpretação e obra constituam um só todo, e são duas somente do ponto de vista de uma execução nova e diferente; e, além disso, que nenhum autor se limita a "propor" a sua obra com um insight a desenvolver ou algo falho que se deve completar, porque o que ele mais quer verdadeiramente é "apresentá-la", "despedindo-se dela" somente quando a "acabou". Não é pelo fato de a obra "exigir" execução que se pode dizer que seja falha ou incompleta, nem sua necessidade de execução pode ser sintoma de insuficiência. Como é que algo incompleto poderia exigir execução, ser traduzida em sua plena realidade? Antes o contrário é que é verdadeiro: somente enquanto perfeita e completa pode a obra exigir, solicitar e suscitar as próprias execuções.

Muito menos a múltipla interpretabilidade da obra pode decorrer de uma sua pretensa incompletitude a qual poderia, quando muito, motivar a "necessidade" de um "complemento", e de um complemento bem "preciso" mas não "solicitar" uma "infinidade" de "execuções". Com efeito, somente graças a seu caráter definido e completo é que a obra está em condição de oferecer o ensejo a infinitas e diferentes interpretações, pois sua definitividade e sua completitude são a definição e a conclusão de um infinito, de sorte que a obra de arte, como se viu, tem infinitos aspectos, cada um dos quais a revela inteiramente, embora em uma determinada perspectiva. Se cada aspecto, ainda que mínimo, revela toda a obra, isto se deve ao fato de a obra ser completa: é a completitude que faz com que cada aspecto esteja contido na obra e ao mesmo tempo a contenha; se a obra não é completa, seus aspectos não são mais que partes desconexas, e não existe a unidade da forma, e as partes assim desconexas entre si não podem solicitar uma interpretação múltipla, porque nenhuma delas contém aquele todo indivisível, o único que pode ser interpretável, e que é a forma perfeita e concluída em si mesma, e justamente por isso infinitamente aberta.

Na obra de arte completitude significa infinidade, e infinidade significa inexauribilidade: se os aspectos da obra são infinitos, e se cada interpretação lhe põe em evidência um dos aspectos, embora captando neste a obra interfira, pode-se afirmar que nenhuma das infinitas interpretações de uma obra é capaz de esgotá-la ou monopolizá-la, pois esta as promove todas, as suscita todas e exige todas. Pode acontecer que a ênfase em um aspecto implique deixar outros aspectos à sombra ou em menor evidência ou mesmo por descobrir, como acontece quando a sonorização de uma música ou a declamação de uma poesia ou a representação de um drama executam certas passagens deste e não daquele modo, que no entanto é adotado em interpretações diferentes, e basta essa ênfase diferente para mostrar a obra inteira sob nova luz. Tem-se assim a recíproca exclusão das interpretações, pelo diferente valor conferido pelos intérpretes a certos aspectos. E esse é um fato que se vê com grande evidência na música, onde a tal propósito se fala de extrema mobilidade e fluidez do som, e mesmo de "ambigüidade intrínseca da matéria musical", mas é algo de fato inerente à execução de todas as artes, mesmo das figurativas, onde fixar o olhar em certas relações de cores e tons e figuras impede que ao mesmo tempo se dedique atenção a outras e diferentes relações que são no entanto evidentes de outro ponto de vista, e desse modo se obtém uma revelação diferente de toda a obra. Tudo isso tem fundamento real na infinidade da obra, nem é preciso temer que em cada uma dessas interpretações se perca ou disperse algo da obra, pois esta se acha inteira em cada um dos aspectos que cada uma das execuções vai passo a passo acentuando de maneira diferente. Em virtude da sua completitude, por conseguinte, a obra suscita, desperta, estimula infinitas interpretações, e ao mesmo tempo não se exaure em nenhuma delas, e subsiste acima de todas, embora se identifique, cada vez, com cada uma dessas interpretações.

13. A vida da obra de arte. A série das infinitas leituras, interpretações e execuções constitui então a própria vida da obra, seu modo natural de viver e existir. Cada interpretação é a própria obra para a pessoa que a executa, mas a interpretação é sempre de alguém em um momento de sua vida, e dá vida à obra revelando-a em um de seus infinitos aspectos, de sorte que a obra, coincidindo cada vez com cada uma de suas execuções, não se fixa em nenhuma delas. E as diversas execuções não se somam ao mesmo tempo, como se cada uma fosse parcial, não se alinham uma junto à outra, como se todas fossem equivalentes, nem podem alternar-se ou integrar-se reciprocamente a não ser na consciência de cada intérprete.

A história das interpretações é a vida da obra, mas a obra não se enriquece com elas, pois permanece sempre a mesma, imutável e perene, estímulo de todas as próprias interpretações, idêntica sempre a cada uma dessas execuções, e no entanto sempre acima de todas: são as interpretações sucessivas aquelas que se podem valer das precedentes, e delas aproveitar-se para revelações sempre novas. Certamente, uma longa e gloriosa série de interpretações pode ligar-se à obra com laços tão estreitos, que aos intérpretes sucessivos não resta nada mais senão ver a obra através dessas interpretações. Mas isso atesta, mais uma vez, que a obra suscita após si a própria vida, provocando interpretações sem fim, suscitando-as e vivendo de sua vida, promovendo-as e ao mesmo tempo encontrando aí a existência, exigindo-as e com elas identificando-se.

14. A obra estimula e pede um processo de interpretação. É bom insistir também sobre outro aspecto da execução, aquele pelo qual, na consciência do leitor, a própria interpretação é sempre aprofundável. A interpretação é um processo ininterrupto e um esforço constante de penetração, em que os graus de compreensão são infinitos, e nem se pode dizer quando é que termina um processo. Para melhor esclarecer este ponto, convém reportar-se a duas experiências comuns.

Primeira experiência: de uma obra de arte todos compreendem sempre alguma coisa. Por mais diferente que seja a cultura, a espiritualidade, o gosto de que parte um intérprete daqueles em que se inspirou a obra, ou por menor que seja o grau de cultura do leitor, não pode acontecer, como julgam alguns, que a compreensão seja nula, e que uma estátua digamos grega, transportada para uma civilização muito afastada no espaço e no tempo, seja considerada apenas como um bloco de pedra. Certamente, nesse caso-limite não se há de tratar de uma autêntica penetração, e talvez se dê apenas um movimento de admiração. Mas por mais desprevenido ou distraído que seja o olhar, capta-se um dos aspectos da obra, e o potencial intérprete sofre algum abalo; talvez o processo de interpretação não continue, mas houve alguma compreensão, ainda que tosca e rudimentar, e talvez seria melhor dizer germinal e incoativa.

Segunda experiência: no plano de uma vontade de penetração consciente e intencional, nem todos são capazes de compreender tudo com a mesma facilidade, e certas obras permanecem inacessíveis e impenetráveis a certas pessoas. Pode acontecer que um leitor, por mais que se esforce ou julgue ter-se esforçado, permaneça insensível a certas obras ou tipos de obra, e chegue mesmo a lhes contestar ou negar a beleza, a menos que ele mesmo se aperceba da própria surdez e a confesse francamente; e, quem sabe, talvez esta pessoa tenha já mostrado singular penetração para outras obras. Trata-se, nesse caso, de uma falha na interpretação: não se achou a via de acesso à obra, e esta se mantém enigmática e muda, ou até indiferente.

Essas duas experiências iluminam o processo da interpretação, que é sempre aberto, mas nem sempre chega a seu termo. Isso está em conformidade com a natureza da obra de arte como forma. A forma como tal é interpretável e deve ser interpretada; seu caráter intrínseco é o de pedir interpretação e ao mesmo tempo estimulá-la; ela foge à compreensão de quem não busca intencionalmente penetrá-la, mas se preocupa, ela mesma, em encaminhar um processo de interpretação em quem se põe a contemplá-la. Isso acontece de todo jeito: tanto mais na arte, que é pura formatividade; na obra de arte esses dois aspectos se apresentam com a máxima evidência: por um lado, ela é por sua própria natureza interpretabilíssima, abertíssima, comunicativa e solicita e convida a interpretá-la e a compreendê-la; pelo outro lado, exige ser, precisamente, interpretada, e se abre somente a quem se dedica a penetrá-la, a quem se esforça por compreendê-la, a quem merece captar-lhe o segredo.

15. Congênita compreensibilidade da obra de arte. A obra de arte, por conseguinte, é antes de mais nada dotada de compreensibilidade congênita, e todo o mundo é chamado a compreendê-la e interpretá-la e todos conseguem, aliás, compreendê-la ao menos até certo ponto. A arte é comunicativa porque a forma, justamente enquanto resultado de um processo de formação, estimula um processo de interpretação. Não se pode estabelecer uma distinção entre as duas coisas. Aquilo que é formado é de per si interpretável, e a sua capacidade de despertar um processo de interpretação consiste justamente no seu ser a conclusão de um processo formativo. Eis por que a diversidade das situações espiritual, história e cultural do leitor que se defronta com a situação da obra não é nunca tão grande a ponto de lhe impedir o estímulo à interpretação, mesmo que depois não lhe possa garantir o sucesso da empreitada.

Não se deve igualmente esquecer que até mesmo o olhar mais distraído e o mais rudimentar acesso a uma obra de arte contêm sempre uma referência àquilo que é próprio da arte, a saber, a formatividade, no sentido de que mesmo um leitor primitivo e de escassa cultura percebe que se acha diante de uma obra *feita* e que *se sabe feita* por alguém. Isto basta para afugentar a suspeita de que a arte, como operação de muito poucos, seja compreensível somente para quem a pratica: se a arte é especificação daquela formatividade inerente a toda a vida espiritual, a compreensão da obra de arte se acha aberta a todos. O universal exercício de formatividade que todas as pessoas fazem em qualquer uma das atividades humanas, e não apenas pensando ou agindo ou exercendo uma profissão, mas também dedicando-se a operações que contêm uma embrionária intencionalidade artística, como por exemplo contar uma história, escrever uma carta ou redigir uma "composição" ou fabricar um objeto, já é uma garantia suficiente dessa afirmação, embora sejam bem poucos aqueles que conseguem pessoalmente desenvolver a capacidade de conduzir e dirigir um intencional processo de interpretação.

Da constatação da congênita compreensibilidade da obra artística é que advém a consoladora conseqüência de que tudo pode ser via de acesso para ela. Existem pessoas que diante da obra artística assumem uma atitude de abandono, deixando-se levar pela agradável cinematografia de imagens e sensações e se põem a sonhar de olhos abertos. Há quem tire daí uma emoção tão intensa que chega a obnubilar a própria presença da obra. Há também quem somente presta atenção ao tema ou ao argumento, e daí tira inspiração para recordações pessoais ou divagações autobiográficas. Outros, levados por preocupações mais de ordem histórica do que artística, buscam na obra simplesmente o documento de uma época. Todas essas atitudes, que não representam, como tais, uma verdadeira e autêntica execução da obra, mas no entanto representam uma primeira reação e um primeiro encontro, ainda que adequado à simplicidade espiritual ou ao diferente interesse do leitor, e se podem tornar um acesso à interpretação, e até eventuais primeiros órgãos de penetração da obra, de sorte que, ao invés de se esforçar por reprimi-los, seria bom esforçar-se por dar-lhes um rumo e guiá-las. Podem assim tais atitudes levar àquela esfera de apreciação artística e de execução artística em que serão convenientemente purificadas ou até mesmo abandonadas.

16. Dificuldades de interpretação. Mas a obra de arte, embora esteja de per si aberta e se comunique, e todos possam compreendê-la, exige que alguém a interprete, e não se oferece a não ser a quem saiba interpretá-la, de sorte que nem todos conseguem compreendê-la verdadeiramente. A interpretação está sempre exposta ao risco do fracasso, e chega à beira da incompreensão a cada momento de seu laborioso processo. Para o bom sucesso da interpretação se faz necessário, com efeito, que o leitor "sintonize" com a obra e saiba vê-la pelo ângulo ou pelo lado em que ela quer ser considerada: é preciso que se instaure entre o intérprete e a obra aquela afinidade e congenialidade sem as quais o olhar não pode tornar-se penetrante e revelador. Sem dúvida, o bom sucesso da interpretação pode ser prejudicado por defeitos de atenção que, por mil causas diversas, podem intervir no decurso de uma leitura não efetivamente animada pela vontade de compreender e que seriam facilmente evitados com severa disciplina de penetração e uma atitude mais devota de respeito. Mas por vezes o insucesso se deve a motivos mais profundos: por vezes a espiritualidade do leitor, seu modo de pensar, sentir, viver, a sua formação cultural, a civilização de seu tempo, seu pessoal gosto artístico são tão afastados e diferentes daqueles em que nasceu a obra, que se estabelece uma espécie de incompatibilidade e mesmo de "antipatia", de sorte que o leitor vê a própria sensibilidade particularmente diminuída, e não consegue fazer a obra falar, e seu processo de interpretação se esteriliza e falha. Assim muitas obras tiveram que esperar anos ou mesmo décadas antes de encontrarem um olhar que soubesse verdadeiramente vê-las, e certos leitores tiveram finalmente acesso a uma obra só depois de anos de experiência que transformaram e enriqueceram a sua espiritualidade e afinaram e aprofundaram seu gosto artístico.

Tudo isso é conseqüência direta do caráter sempre pessoal da interpretação. Esse caráter importa a inestimável vantagem de que cada interpretação é sempre nova e revela sempre novos aspectos da obra: no "encontro" que se deu entre a singularidade do leitor e a da obra houve uma comunicação no sentido mais amplo da palavra, como se a obra houvesse falado a quem melhor sabia interrogá-la e compreender-lhe a voz, e houvesse esperado ser interpelada de certo modo para responder revelando um aspecto ainda não visto, e houvesse empregado com quem lhe falava a linguagem em que este poderia melhor ouvi-la. Mas a personalidade da interpretação acarreta igualmente a incômoda situação de que a obra não se revela a todos e se esconde a quem não sabe interrogá-la. É justamente o que se dá na comunicação entre as pessoas que, em encontros particularmente felizes, favorecidos ou aquecidos vivamente pela recíproca simpatia, se revelam uma à outra, ao passo que em encontros menos felizes, comprometidos desde o início por uma instintiva aversão, não chegam a se compreender, e talvez até se mostrem e pareçam diferentes de como são na realidade. Ambas as coisas se acham ligadas uma à outra, e justamente onde existe a possibilidade de a obra se abrir a infinitas interpretações, sempre novas e diferentes umas das outras, ali também existe o perigo de a interpretação falhar, e de uma obra encontrar a mais radical incompreensão em toda uma ordem de leitores.

Uma coisa se acha ligada à outra, como atesta justamente o caso de leitores singularmente sensíveis e agudos para certas obras, os quais, por diferença de gosto, cultura e espiritualidade, se mostram incapazes de compreender outras. Não é preciso, por isso, duvidar de sua penetração e capacidade crítica, como não se deve também duvidar de um pianista, capaz de interpretações belíssimas de certos autores, embora se mostre menos feliz na interpretação de outros. Não é possível ser intérprete, executante, crítico igualmente bom de todas as obras: cada pessoa tem os defeitos das próprias virtudes, e cada forma de inteligência tem as lacunas correspondentes à sua penetração. Tudo isso faz parte da variedade, diversidade e originalidade dos homens, nem é preciso lamentar-se por isso, quando com isso há chance de surgirem revelações sempre novas, nem se deve tomar esse fato como objeto de inveja ou menosprezo pelos outros nem para se gabar nem para se lastimar. As incompreensões em que caem intérpretes cheios de bom gosto, inteligência e penetração, constituem o preço que pagam inevitavelmente pela genial penetração de que dão prova em outros casos. Seria antes motivo para se desconfiar do pianista que pretendesse executar igualmente bem todos os autores ou do crítico que presumisse ser juiz igualmente penetrante de todas as obras: em tais casos pode-se ter a certeza de que se enganam quanto à sua capacidade de avaliação, e que teremos quando muito execuções corretas e decorosas, mas não penetrantes e agudas, quem sabe inteligentes, mas não profundas e reveladoras.

17. Exercício de congenialidade e infinidade do processo interpretativo. Tendo constatado essas dificuldades não se pode tirar como conseqüência que o bom sucesso da interpretação exige que a pessoa se despoje da própria personalidade. Certamente é verdade que o esforço interpretativo pode exigir do leitor que ele suprima em si algumas atitudes pessoais que se interpõe à compreensão da obra. Mas isso não implica de modo algum que a personalidade do intérprete deva ser considerada em bloco um obstáculo à compreensão: a recomendação para eliminar essas atitudes pessoais que impedem a compreensão não pode significar outra coisa senão um convite a substituí-las por outras atitudes, também pessoais, que sejam ao contrário condição de penetração. A compreensão, portanto, pressupõe congenialidade, a penetração constitui o prêmio da simpatia, a descoberta ocorre como ato de sintonia e a revelação responde à afinidade espiritual: isso explica as dificuldades e as falhas da interpretação, quando a diferente espiritualidade produz situações não congeniais e incompatíveis e provoca antipatia e insensibilidade. No entanto, mesmo aqui não se trata de obstáculos invencíveis, embora difíceis de superar: o homem é plástico e dúctil, e pode adotar sempre de novo pontos de vista diferentes, ou com o poder de sua livre iniciativa, transformando e inovando a substância histórica de sua pessoa, enriquecendo ou modificando a sua concreta espiritualidade, ou ainda com robusto elã de imaginação figurando-a e "vivendo-a" na fantasia e no pensamento. Em todo o caso, o intérprete, quer seja leitor ou executante ou crítico, sempre se acha diante da tarefa de explorar a congenialidade de que já dispõe e tentar despertá-la quando infelizmente lhe faltar.

Por um lado, é preciso saber escolher os próprios autores, aqueles dos quais uma afinidade eletiva e uma natural congenialidade prometem uma penetração mais segura. Nesses casos, o olhar já é de per si revelador, pois a própria pessoa do intérprete é um órgão adequado de penetração. Existe, nesse caso, uma predestinação, uma expectativa que são uma garantia suficiente de sucesso. Não se enganar na escolha de seus autores é uma regra que todo executante público muito bem conhece, e que o crítico faria bem também observando. Mas de resto todo leitor é já naturalmente orientado por aquele secreto jogo de simpatia instintiva que regula todo encontro e todo tipo de comunicação. É preciso que se tome sempre um sábio cuidado para tornar mais sensível e reveladora uma inata congenialidade. E isto se consegue principalmente com a assídua familiaridade com os próprios autores, pois se é verdade que certas escolhas instintivas já garantem o sucesso da interpretação, é igualmente verdade que a compreensão se torna mais aguçada à medida que se vão freqüentando os autores preferidos, e a maior compreensão que assim se consegue vai caminhando passo a passo com um mais aprofundado autoconhecimento. Instaura-se assim uma verdadeira comunicação em que tanto mais consigo compreender e dar vida à obra que me é congenial, quanto mais aprendo com ela a esclarecer e precisar a mim mesmo o gosto que me levou a escolhê-la e compreendê-la.

Por outro lado, para remediar alguma inicial não congenialidade, o leitor pode muito bem inspirar-se nas infinitas reservas e nos recursos da plasticidade humana. O mesmo "exercício de alteridade" que o homem faz consigo mesmo e com os outros atesta que a imaginação pode representar-se possibilidades diferentes daquelas que se viveram ou se estão vivendo. Muitas das relações que mantenho comigo mesmo são no pleno sentido relações de alteridade interna, pois cada uma das minhas possibilidades passadas e futuras tende a assumir a forma de uma pessoa, com que imagino identificar-me, representando-me suas ações e seu caráter. E além disso não sou capaz de compreender os outros a não ser investindo-me de sua personalidade, pondo-me no lugar deles, personificando o seu papel. Exige-se análogo exercício quando se trata da compreensão de uma obra, onde um sábio uso da imaginação pode socorrer uma ausência de congenialidade e até mesmo de certo modo estabelecê-la. Trata-se, é certo, de um esforço arriscado e difícil, que deve figurar-se não pontos de vista abstratos e impessoais, mas o modo de ver de pessoas concretas e vivas. Trata-se de fazer um "exercício de congenialidade" que, apoiado pela imaginação, *procura*, *inventa* e *produz* os pontos de vista mais reveladores, ou melhor, *faz* de toda a pessoa do intérprete um adequado órgão de penetração. Acontece então que o leitor não só aprende com a obra congenial a confirmar-se no próprio gosto, mas até consegue formar um novo gosto, e recebe da obra a sugestão para transformar, enriquecer e depurar a própria espiritualidade.

Em ambos esses casos, o processo de interpretação nunca está encerrado. As mesmas revelações que premiaram um longo esforço de atenção prometem que novos esforços terão como recompensa novas descobertas. Nem tampouco uma inicial congenialidade pode descansar em si mesma, pois mesmo nesse caso a compreensão não era verdadeiramente imediata. Essa própria congenialidade era o resultado de toda uma experiência, fruto de toda uma série de opções livres e inventivas, exigência de um gosto que se ia depurando na expectativa. Com todo tipo de obra se estabelece um diálogo que poderia ser infinito, e por vezes o é, como acontece com os autores que são escolhidos como companheiros de peregrinação nesta vida: lêem-se mais de uma vez, e cada vez se obtém o prêmio de novas descobertas. Com eles se aprende que o sentido da leitura está em ser um convite a reler, pois uma leitura que não se esforça por renovar-se ou não era verdadeiramente uma leitura ou estava abordando obras que não mereciam ser lidas.

18. Graus de compreensão e valor das interpretações. A arte, por conseguinte, apresenta a consoladora perspectiva que uma obra sempre ensina alguma coisa, mas ao mesmo tempo a angustiante consciência de que a obra só vai se revelar a quem souber interpretá-la. Dir-se-á então por um lado que os graus de compreensão são infinitos, e cada pessoa só consegue atingir uma compreensão em consonância com o nível de sua espiritualidade, seu grau de cultura, sua educação estética, sua situação histórica e, naturalmente, só compreende aquilo que pode compreender, relativamente às condições de compreensão em que se acha. Por outro lado, pode-se dizer que existe um abismo entre as formas elementares e rudimentares de compreensão e a interpretação que é capaz de penetrar, revelar e dar vida a uma obra de arte. Essas duas afirmações, aparentemente contrárias, se conciliam quando se pensa sobretudo que a infinidade dos graus de compreensão corresponde à infinidade do processo interpretativo, no sentido de que entre os graus ínfimo e o supremo existe o tecido contínuo de uma progressiva penetração. E, ainda, que os graus ínfimos constituem compreensão não tanto enquanto referidos à obra, pois não chegam realmente a revelá-la como ela mesma quer mostrar-se, quanto subretudo referidos à personalidade do intérprete. Isso quer dizer que, por mais rudimentares que sejam, são todavia adequados à situação e representam tudo aquilo que, nessas condições, se pode compreender. Pode-se porém perguntar: existirá algum critério para se distinguir a compreensão que é tal enquanto referida à obra daquela que o é somente com respeito à situação? Ou noutras palavras: existirá algum critério para determinar o valor da interpretação e de uma execução?

Caso se pense em um critério objetivo no sentido de que cada pessoa pode sair do seu próprio grau de compreensão e de sua própria interpretação, para olhar de fora os outros graus e as outras interpretações, e assim compará-los entre si e determinar o seu valor, dever-se-á dizer que não existe esse critério. No entanto, existe um critério, e bem sólido: existe compreensão somente quando a obra se revelou em *sua* realidade, e a interpretação é válida se executa a obra como *ela mesma* quer. Mas tal critério só pode ter validade no seio de cada interpretação, e ninguém espere dele servir-se saindo da compreensão que atualmente atingiu. O cotejo com as outras interpretações, cada pessoa o institui sempre no seio da sua própria interpretação, e a possibilidade de que outras lhe pareçam melhores que a sua se identifica com a possibilidade em que ela sempre se acha de melhorar a sua própria. Uma interpretação melhor só consegue impôr-se quando pareça tão penetrante, reveladora e executiva que qualquer um que estiver em condições de apreciá-la e compreendê-la gostaria de a ter alcançado pessoalmente, de sorte que a inadequação de uma interpretação só pode ser constatada através do reconhecimento de outra como melhor. Mas, certamente, quem não souber dar senão interpretações muito rudimentares, e se apega a esse tipo de compreensão, por isso mesmo não terá nunca condições para "compreender" e reconhecer as interpretações mais penetrantes que a sua e, do seu ponto de vista, só poderá permanecer aferrado às suas próprias posições.

O fato de não existir critério objetivo, no sentido material de que cada pessoa deva sair de si mesma para utilizá-lo, não pode ser um convite ao relativismo e ao ceticismo, pois não fica de modo algum suprimido o valor da compreensão quando existe, nem as diversas interpretações ficam todas reduzidas ao mesmo plano. Daí resulta, isto sim, que as diversas avaliações ao invés de se situarem todas no mesmo fio de um juízo abstrato e pessoal, são infinitas e sempre muito pessoais, e se entrelaçam entre si em uma trama de contínuas contestações e discussões que, longe de dissolver o critério dos juízos, o garante justamente enquanto o confia ao exercício pessoal do indivíduo e, longe de suprimir a validade desses juízos, coloca-a continuamente à prova, pois ninguém pode julgar sem com isso permitir, ou melhor, exigir que também o julguem. E essa perspectiva se situa bem longe, mais do que se possa imaginar, do relativismo e do ceticismo, os quais tanto não confiam na razão que não evitam a conclusão de que essas incessantes e mútuas discussões e contestações são inúteis e vãs.

EXECUÇÃO E JUÍZO

19. O ponto de vista do leitor e o ponto de vista do artista. Temos agora que abordar o segundo problema, o que diz respeito ao modo como a própria obra regula a sua execução, oferecendo uma norma para tanto. Para entrar de imediato no centro da questão, é oportuno relembrar o momento em que a obra de arte se mostra como tal ao leitor que a interpreta.

Como forma que não quer ser outra coisa senão forma, a obra de arte só aparece como tal a quem sabe vê-la como pura obra, ou seja, a quem sabe dar-se conta de que ela é como deve ser e deve ser como é. Para chegar a isso o leitor não pode limitar-se a ver apenas a obra como algo acabado e perfeito, pois deve sobretudo constatar a "necessidade" dessa perfeição, ou seja, deve reconhecer que a obra foi feita do único modo que podia e portanto devia ser feita. A obra de arte só aparece como tal se a sua completitude se mostra como o resultado de um processo de formação, somente se a sua totalidade se desvela como próprio processo no ato de encerrar-se no único ponto em que deveria parar, somente se a sua harmonia declara que ela não poderia ser feita a não ser do modo como o foi. A completitude, a perfeição, a unidade da obra de arte são apenas a realização, o ponto final, o resultado do processo de sua formação, e como tais devem ser consideradas. De outro modo não se pode compreender, na obra, a coesão que lhe mantém intimamente unidas as partes, nem compreender por que ela não pode ser a não ser assim como é, e suas partes não podem ser senão estas, e com esta colocação e com estas relações, das partes entre si e das partes com o todo: a obra de arte não seria vista como obra de arte.

Numa palavra, a obra de arte só se mostra se é resgatada da aparente estaticidade e imobilidade de sua forma concluída, e considerada no ato em que exige adequar-se consigo mesma, em que principia a orientar e guiar o processo de sua própria formação, em que consegue satisfazer uma expectativa por ela mesma alimentada e promovida. Não é capaz de vê-la como obra de arte quem não conseguir perceber a *lei de coerência* de sua acabada perfeição tornar-se *lei de organização* do processo que a formou; que perceba que a obra age como formante e existe como formada, e não pode existir como formada se não agiu como formante. Em suma, quem não encontra na obra aquela que foi a sua forma formante.

Ora, tudo isso quer dizer que o leitor ante a obra de arte se deve achar num ponto de vista bem semelhante ao do artista. Assim como o artista interroga a forma futura para que ela mesma lhe diga em felizes antecipações como é que ela exige ser feita, da mesma forma o leitor interroga a forma presente, para que ela mesma lhe desvele o modo como foi feita, ou melhor, o modo como pôde e deveu e quis ser feita. Certamente, a diferença é muito grande: o leitor, é claro, se acha diante da obra já formada, e nisto o seu ponto de vista é bem diverso daquele do artista que se achava às voltas com a obra a fazer: o artista deve *fazer* aquilo que ainda não existe, e portanto deve *inventar fazendo*, ao passo que o leitor deve *captar* aquilo que já existe, e deve portanto *executar reconhecendo*. Mas além dessa óbvia diferença existe uma analogia substancial e profunda, pois quem deseja definir a natureza da execução não pode deixar que lhe escape. Com efeito, se o leitor, para se dar conta da lei de coerência que mantém a obra unida em sua harmonia, deve vê-la agir ainda como lei de organização, como quando atuava nas tentativas do artista, ele deve redesdobrar o processo de formação que está todo incluído na obra formada e revê-lo em movimento; deve considerar a obra dinamicamente, e saber reconhecer, naquilo que ela é, aquilo que ela quis ser; deve entrar na vida da forma para vê-la agir como formante. Isso significa, precisamente, colocar-se diante da obra no mesmo ponto de vista em que se achava o artista enquanto a formava: tanto o artista como o leitor consideram a obra como formante e a vêem no seu caráter dinâmico e operativo, o primeiro para fazê-la no mesmo ato que a inventa, o segundo para poder executá-la.

20. A obra como lei do processo que a produz e do processo que a interpreta. Mas considerar a obra no seu aspecto formante significa vê-la como norma e como guia, de sorte que o leitor tem como lei da própria execução aquela mesma que o artista teve para a própria formação. O segredo da obra consiste em seu ser lei para si mesma, regra individual da própria formação, modo de fazer inventado fazendo: o "como" ela foi feita e pôde ser feita. Saber executá-la significa apoderar-se desse "como": se para conseguir executar a obra é preciso que ela seja vista como formante, isso é porque só como formante ela pode ainda guiar quem a vê para saber vê-la como formada, e pode assim tornar-se lei e norma da execução por parte do leitor. O que deve ser norma da execução por parte do leitor é precisamente o que foi lei do artista enquanto formava a obra. E justamente por ter a forma formante guiado o artista, justamente por isso pode ela ainda guiar o leitor. Como forma formante, a obra é lei não só do processo que a produz, mas também do processo que a interpreta.

Que o leitor esteja ligado ao texto que deve ler e reconhecer é algo que em certo sentido ele tem em comum com o artista, pois este se acha também ligado ao texto que deve inventar e produzir. "Quer eu me prenda à página que devo escrever ou àquela que devo ler, tanto neste como naquele caso entro em uma fase de menor liberdade", dizia um poeta que foi não somente grande crítico dos outros, mas também de si próprio. Tal como o artista, uma vez principiado o processo de formação, não pode mais fazer aquilo que quer, mas deve fazer somente o que a obra mesma que ele está inventando exige dele, da mesma forma o leitor, para executar a obra de arte, não pode comportar-se como lhe apraz, mas deve olhá-la como ela mesma exige que ele a considere. E da mesma forma que o artista, nas penosas incertezas de seu trabalho, tem como guia a própria obra que age antes mesmo de existir, de modo análogo o leitor, entre os riscos do seu processo de interpretação, tem como guia a própria obra, que lhe revela o modo como foi feita para que ele saiba o modo como ela quer ser executada.

Assim, entre as operações do artista e as do leitor se estabelece uma continuidade que, enquanto explica a necessidade de execução da obra de arte, oferece à execução uma norma e um critério de justificação. Por um lado, a habilidade do artista consiste em chegar a colocar-se no ponto de vista da obra acabada, pois só então a obra existe adequada a si mesma e às próprias exigências; por outro lado, a habilidade do leitor consiste em saber colocar-se no ponto de vista da obra a fazer, pois somente assim é que ele é capaz de encontrar uma norma para executar a obra já feita. Assim como o artista não pode produzir a obra a não ser tentanto fazer possível o ponto de vista do leitor, da mesma forma o leitor, como se viu, não consegue executar a obra a não ser tentando colocar-se diante dela no ponto de vista do artista.

Mas não se pode dizer, então, que entre artista e leitor deva existir recíproca ignorância dos respectivos pontos de vista, e que o leitor não tem necessidade de conhecer o *modus operandi* do artista. Afirmar que a formação e interpretação da obra de arte são dois sistemas de operação separados, entre os quais não pode haver correspondência alguma; que se trata de duas ordens de modificações incomunicáveis, cada uma das quais exige uma atitude incompatível com a outra; que os juízos com três termos, abrangendo ao mesmo tempo o autor, a obra e o leitor, são ilusórios e inconcludentes; que existe incomensurabilidade entre o trabalho do artista, que exige penas, esforços, canseiras de anos de longa acumulação de experiências, reflexões, conquistas, e o trabalho do leitor que, não tendo que dar-se a todo esse trabalho, deve sofrer como um choque imediato o efeito da obra; afirmar tudo isso significa comprometer a própria comunicabilidade da obra de arte. Tais afirmações só poderiam manter-se de pé no caso de o efeito da obra não ser mais que o resultado de um hábil artifício e de uma industriosa predisposição: só então o efeito iria exigir no espectador a ignorância do pano de fundo e, portanto, no autor, a *ars celandi artem*. Mas o efeito da obra é na realidade sua própria existência, sua realidade de forma, como resultado de um processo de formação; de sorte que a recomendação para o leitor não ter que encontrar na obra nenhuma pista de esforço é bem compatível com aquela de que o leitor deve considerar o *modus operandi* empregado ao formulá-la. Com efeito, ver a obra como forma significa considerá-la como um resultado, o que significa, *ao mesmo tempo*, sucesso de tentativas e portanto ausência de esforço, e fim de um processo ainda incluído aí e visível.

A obra portanto é lei não somente para quem a faz mas também para quem a lê e, em todos os casos, é lei da própria execução, pois, enquanto formante, é guia do artista que a inventa executando-a e do leitor que a executa interpretando-a. A lei da execução é a própria obra a executar: ela, como foi lei do artista enquanto a formava, assim também é lei do executante enquanto a traduz e lhe dá vida. Como foi resultado de um processo de formação, da mesma forma é estímulo de um processo de interpretação; e assim como se tornou o resultado de sua formação somente enquanto era a sua lei, assim também no final de contas se identifica com a execução que a assumiu como a própria norma.

21. O leitor, artista e juiz ao mesmo tempo. O leitor, portanto, para executar a obra deve colocar-se no ponto de vista do autor, penetrar no processo de formação da obra e apoderar-se da lei que a orientou e guiou. Nisso consiste aquele algo "artístico" que todo leitor deve possuir para poder se dar bem no seu intento. Daí a grande dignidade, mas também grave responsabilidade, do leitor e do intérprete, seja ele executante ou crítico: ele tem o privilégio, mas igualmente a obrigação de ter, como lei do próprio trabalho, a mesma lei que teve o artista no seu. O leitor deve ser também um pouco artista, não certamente no sentido de lhe ser permitido reelaborar ou refazer a obra, ou de extrair dela insights para invenções suas pessoais, livres e devaneantes: a execução, como já se viu, não deve sair da obra nem pretender mudá-la ou prolongá-la, porque lhe cabe, precisamente, a função de reconhecê-la e interpretá-la. Mas justamente para fazê-lo deve inserir-se no processo vivo de sua formação, e por assim destacar o "feito" do "fazer", não só para reconhecer que assim era "feito" mas também para saber como deve, ainda, ser "executado". De sorte que o "leitor" vai penetrar no laboratório secreto do próprio artista.

Mas justamente enquanto se insere no processo de formação e se apodera de seu aspecto normativo, o leitor se vai medir com aquilo que o artista realizou com aquilo que a própria obra dele exigia. Acontece então que ele dê uma aprovação incondicional, como quando a obra tal como saiu das mãos do artista lhe parece idêntica com aquela que ela mesma queria ser; ou então pode encontrar nela falhas parciais e defeitos particulares, como quando algumas partes lhe parecem diferentes daquelas que a própria exigia que ele fizesse. Em todo o caso, houve um confronto e, portanto, um juízo, de sorte que o trabalho do leitor tem de per si um caráter valorativo.

Por um lado, portanto, o leitor é um pouco artista e, pelo outro, é também juiz, e esses dois aspectos são inseparáveis, porque se referem conjuntamente à própria possibilidade da execução. Justamente no ato em que o leitor encontra a norma da própria execução, e conhece o modo como a obra exige ser lida, justamente nesse ato ele encontra também um critério de juízo e fica de posse do princípio que permite avaliar a obra. Um olhar a esses dois aspectos indivisíveis vai esclarecer ulteriormente a natureza do juízo.

22. "Correções" feitas pelo intérprete: fidelidade à obra formante. O executante deve encontrar na obra a forma formante, e só então, depois de captar a lei de organização da obra, poderá saber o modo como ela mesma exige ser executada: é o que se vê a partir da própria experiência artística. Já houve quem oportunamente observasse que um poeta, ao recordar uma poesia sua, sem o auxílio do texto escrito, pode inadvertidamente substituir certas palavras que depois, pelo confronto com o texto encontrado, se lhe revelam melhores do que as originais, e dignas de constar na redação definitiva. Também já se ressaltou que, no caso de obras antigas de que temos leituras diversas, é provável que certas variantes, felizes, provenham de leitores que socorreram o poeta por momentos inferior a si mesmo, e "escutaram melhor aquilo que o espírito de sua poesia queria dele, naquele momento e naquela palavra". Não se esqueça também que certos intérpretes dramáticos ou musicais se dão às vezes a liberdade de variar ainda que levemente o texto original, com a firme convicção de interpretar desse modo o espírito profundo da obra, a tal ponto, pensam, que se o autor estivesse presente, ele mesmo aceitaria aquela modificação como desejada pela obra e não poderia senão ratificá-la e englobá-la em uma redação definitiva. Esses casos não diferem substancialmente entre si. Antes pelo contrário, são todos igualmente análogos ao caso do crítico que ao julgar uma obra nela reconhece aspectos falhos e momentos de fraqueza, em que a inspiração poética se perdeu.

Certamente, o puro filólogo há de contemplar horrorizado a possibilidade de um executante se arrogar o direito de introduzir até a mais insignificante modificação no texto do autor, e só de mau grado aceitará, como sancionada pela tradição, a variante poética que algum antigo e anônimo leitor de bom gosto e de singular perspicácia tenha colocado no lugar de uma lição por ele considerada falha. Limitar-se-á a reconhecer a possibilidade de o autor mudar ou melhorar em um segundo tempo o resto de sua obra e que o crítico aponte em uma obra os pontos menos felizes, porque no primeiro caso se trata de uma continuação do processo formativo e no segundo do trabalho normal da crítica. Mas olhando-se bem as coisas, há um aspecto pelo qual esses casos parecem muito semelhantes: sempre se trata de inserir-se no processo de formação da obra para aí descobrir a forma formante, de sorte que aqui verdadeiramente se vê como a execução da obra já existente, seja ela feita por um leitor ou por um intérprete ou por um crítico, é como que a repetição da execução com que o autor a formou, pois o executante deve procurar seguir a obra tal como ela mesma quer ser executada do mesmo modo como o autor teve que tentar fazê-la como ela mesma exigia ser feita. Só admitindo essa continuidade entre formação e execução, onde uma só é a lei para ambas, pode-se justificar a possibilidade dessas “correções” e desses juízos, em que o executante mostra que se acha a tal ponto preocupado em apresentar e interpretar e dar vida à obra como ela mesma o quer, que chega a tomar o lugar do autor no fazer ou julgar aquilo que a própria obra queria que ele fizesse.

Daí se depreende que a fidelidade do executante não se deva ao autor, mas à obra, ou então ao autor na medida em que este queria ou deveria querer aquilo que a sua própria obra dele exigia. E isso é tão verdadeiro que até existem autores que são ou se tornam inferiores às próprias obras, as quais encontram leitores e executantes e críticos melhores que os autores, e existem por exemplo músicos que são péssimos intérpretes de si mesmos. Mas de resto existem outros que executam as próprias obras de modo sempre diferente, demonstrando assim, tanto uns como os outros, que a execução deve ter em mira a obra de modo que sua imóvel completitude se avive novamente apresentando-se ainda como lei de organização para si mesma. Assim, quando se aconselha por exemplo a um executante musical que tente descobrir que execução o próprio autor daria ou desejaria, nem sempre se lhe dá um bom conselho. E quando um célebre diretor de orquestra afirma que se trata de executar Bach e Haendel como eles mesmos teriam desejado, seria necessário, com arrojada prudência, acrescentar: na medida em que eles queriam justamente aquilo que a própria obra deles exigia. Seria demasiado restritivo um conceito de fidelidade que visasse proibir ao executante substituir o autor nos casos em que a mais insignificante variante se revelasse mais conforme às exigências da forma formante do que a lição autêntica.

Sem dúvida, nesta afirmação existem perigos, e talvez graves: pois com esse pretexto o executante pode permitir-se as mais audaciosas licenças. Mas é perigo que vale a pena correr, e que de resto sempre existe, implícito como está no próprio conceito de execução. E não é que não exista um limite, pois esse direito é reconhecido ao executante justamente no ato em que se lhe prescreve como dever, ou seja, indica-se-lhe como lei a própria obra a executar. Nem tampouco se deve esquecer que o executante, ao realizar essas "correções" na convicção de que o próprio autor as aprovaria, tem como intuito fazer a obra viver justamente como ela quer, a tal ponto que, nos casos de resultados felizes, pode-se tranqüilamente afirmar que não se trata de reelaborações pessoais ou de acréscimos arbitrários, mas só então a obra chegou a ser verdadeiramente ela mesma.

23. Estudo das "correções" de autor: consideração genética e consideração dinâmica da obra de arte. Além disso, o método de leitura, hoje seguido por muitos, de estudar a gênese da obra reunindo e cotejando as variantes de autor, com o fito de chegar a compreender o exato valor do texto definitivo, foi possibilitado justamente pelo fato de que a lei de leitura é a mesma obra enquanto se mostra no seu aspecto formante, operativo e legislativo. Com efeito, somente se se admite que a obra ainda por fazer já está presente, com poderosa eficácia, no próprio processo com o qual se forma, pode-se explicar a freqüência dos arrependimentos, repúdios, refundimentos e correções, cancelamentos, substituições que fazem tão acidentada e penosa a produção de uma obra artística, e pode-se então orientar-se na selva das variantes de autor e das opções alternativas, e na dinâmica dos projetos, dos esboços e das diversas escritas e diversas redações de uma obra. Com efeito, por que é que o artista apaga e corrige e torna a fazer, se não para adequar aquilo que está fazendo ao que a obra mesma exige dele? E como é que consegue corrigir e refazer se não é a própria obra que ele vai fazendo que o guia e orienta? E como é que chega o crítico a apreciar exatamente as variantes e os esboços e as redações definitivas, se a própria obra formada e terminada não se lhe mostra no ato em que se esforça por adequar-se consigo, ou seja, no ato de agir como formante? A crítica baseada no estudo das diversas variantes e dos esboços é uma vigorosa confirmação do caráter tentativo e por conseguinte formativo da produção da obra artística, e da necessidade que o leitor, para executar a obra que está lendo, se coloque no ponto de vista do autor, considerando a obra no ato em que age como formante.

Certamente, convém aqui logo acrescentar que nem por isso esta forma de crítica pode ser considerada a única possível, seja porque acerca das obras em que faltasse aquilo que oportunamente foi definido o aparato "diacrônico" não se poderia fazer uma crítica segura, seja porque não existe coisa alguma capaz de garantir que um aparato desse gênero contenha todas as correções através das quais foi passo a passo submetida uma obra no processo de sua formação. Essa forma de crítica é um subsídio muito válido para quem deseja ter da obra essa visão dinâmica que é a única que torna possível o acesso, a compreensão e a execução. E essa consideração dinâmica não é de per si uma consideração genética, pois não significa refazer materialmente a gênese da obra de arte, tornando a percorrer-lhe o efetivo curso desde a concepção até a edição, e sim principalmente dar-se conta da lei de coerência que a mantém toda coesa em si mesma, e compreender que nela cada coisa está no seu lugar e não pode ser senão assim, e nela nada falta nem é supérfluo, de modo que se pode executá-la tal como ela mesma o quer. Mas certamente a existência de documentação a esse respeito é um subsídio tão importante para quem deseja dar-se conta disso, que, quando houvesse, seria mostra de não inteligência negligenciá-la, e, quando não existe, não seria totalmente fora de propósito lamentar-lhe a ausência. Além disso, considerar dinamicamente a obra de arte significa ainda encontrar de novo todas as tensões em que se diversificava o complicado processo de sua formação, e surpreender a espiritualidade do artista no ato de definir a própria vocação formal e tornar-se, ela mesma, modo de formar e estilo da obra, e captar o ponto em que a intenção formativa adota e doma a matéria que por sua vez a precisa e lhe vem ao encontro. Ou melhor ainda, somente com a consideração dinâmica é que se pode entender a perfeita compenetração entre espiritualidade de um autor e seu estilo, e a recíproca e indivisível conveniência da intenção formativa com a matéria artística em que ela se incorpora.

24. A obra como objeto e ao mesmo tempo critério do juízo. Se a lei da execução é a obra enquanto formante, o leitor não pode efetuar sua tarefa sem exercer o pensamento julgante, não só para regular a própria execução em cima dessa norma, e portanto para justificá-la, mas também para confrontar a obra tal como foi realizada pelo artista com a obra assim como ela exigia ser realizada, e portanto para julgar a obra em si mesma. O juízo crítico está portanto presente na própria leitura, no sentido que a execução implica que a pessoa se dê conta da insubstituibilidade da obra ou de suas parciais falhas no próprio ato que, para traduzi-la e dar-lhe vida, recorre à capacidade normativa e legislativa de sua forma formante.

Sendo este o juízo crítico, torna-se fácil compreender a recomendação corrente, que no apreciar uma obra de arte se sigam critérios que não provenham da própria obra. Quando se trata de julgar uma obra de arte, a apreciação não deve naturalmente apelar a critérios de fora, derivados de normas pressupostas à obra, como se o artista não devesse fazer outra coisa senão aplicar um código preestabelecido. Mas também não se vê facilmente como é que com isso se poderia conciliar a própria natureza do juízo que exige, no ato de apreciar, uma clara distinção entre objeto e critério. Mas caso se faça o juízo crítico consistir em um cotejo entre a obra como formante e a obra efetivamente realizada, essa dificuldade desaparece: nesse caso não se sai da obra, de sorte a não violar a especial natureza do juízo de uma obra de arte, e ao mesmo tempo se distingue o objeto de apreciação do critério a que ela recorre, como é exigido pela natureza geral do juízo: a obra é ao mesmo tempo objeto e critério do juízo que se profere a seu respeito, mas o objeto é a obra tal qual foi efetivamente realizada pelo artista, e critério é a obra enquanto formante: ou seja, a obra como norma para si mesma.

O juízo crítico consiste portanto em um confronto entre a obra e sua intenção. E aqui por intenção se entende não certamente a intenção explicitamente formulada pelo artista ou hipoteticamente nele presumida, porque isso levaria a embaraçar-se em uma topografia psicológica sem resultados para a crítica: não se trata de estabelecer aquilo que o autor "quis" fazer, para julgar o valor da obra, para avaliar se ele foi ou não bem sucedido em seu intuito, mas para determinar aquilo que ele "teve que" fazer, isto é, encontrar a férrea lei que se recortou em sua livre inventividade possibilitando e ao mesmo tempo regulando a sua formação, de sorte que a obra real seja julgada com base em sua própria intencionalidade. O valor da obra depende de sua maior ou menor adequação consigo mesma, i. é, com sua forma formante. E nisso é sempre necessário ter em conta que a obra formante é a própria obra formada antes ainda de existir, e a obra formada é a mesma obra formante quando conseguiu adequar-se plenamente consigo mesma.

Poder-se-á objetar que o critério do juízo assim entendido permite julgar apenas obras inteiras ou parcialmente, mas não permite distinguir entre obras bem sucedidas e obras que falharam. Mas é necessário observar que no caso das obras fracassadas o juízo, assim concebido, pode igualmente ser exercido, e resulta naturalmente negativo, pelo mero fato de que nelas não há nem obra formada nem obra formante, de sorte que a mesma constatação de impossibilidade de um cotejo parece condenação e reprovação. Dir-se-á que muitos artistas julgam às vezes ter-se saído bem onde fracassaram, e muitos críticos vêem arte igualmente onde não há, e que o critério do juízo deveria ser tal que impedisse esses erros de apreciação. Mas é óbvio que nenhum critério se acha em condição de garantir a tal ponto a sua própria exata aplicação. E de resto qualquer juízo está sempre sujeito a contestação, sem que com isso fique comprometida a sua validade, seja porque é preciso sempre comensurá-lo com as condições em que foi proferido, seja porque ele mesmo pede para ser discutido, e portanto pede confirmação ou retificação.

25. Personalidade do gosto e universalidade do juízo: o gosto é um órgão de penetração da obra, não critério de juízo. Esta teoria do juízo artístico me parece capaz de enfrentar também um grave problema, que se refere propriamente à crítica, mas não é de modo algum estranho à leitura, se se pensa que a apreciação da obra é intrínseca à sua própria execução. De um lado é evidente que o leitor e o crítico não podem renunciar, na execução e no juízo que dão a respeito da obra, ao seu gosto pessoal e a tudo aquilo que este comporta. Todo gosto costuma configurar-se em um determinado "ideal" artístico, e até mesmo em uma determinada "poética", como o atesta a normal experiência da arte, tanto na atividade do leitor quanto na do próprio artista. Um gosto pessoal tem no fundo natureza normativa, pois tende a manifestar-se em opções e preferências e a criar uma determinada expectativa e pretensão:

em conformidade com essa natureza, ele projeta com a imaginação um "ideal" artístico, que não é propriamente um conceito, uma definição especulativa, mas antes uma "idéia" daquilo que a arte deveria ser ou se gostaria que fosse. E por vezes se especifica até mesmo em uma "poética" que define normas e preceitos, não tanto com o fim de estabelecer cânones e leis universais, mas sobretudo para propor um "programa" de arte, que nos artistas se concretiza em manifestos, e nos leitores determina precisamente as opções. Ora, embora o leitor não possa renunciar a tudo isso, é claro que nem um gosto particular nem um determinado ideal de arte nem uma poética fixada em seu programa podem tornar-se o critério de um juízo artístico, pois nesse caso se faria com que o valor de uma obra dependesse de sua conformidade ou não conformidade a leis e normas que não são aquelas que presidiram à sua formação, ou seja, não constituem aquela "poética" interna da obra que é o processo de formação visto como lei para si mesmo. Por outro lado, para que um juízo artístico possa esperar ou pretender à universalidade, pensou-se em atribuir ao juízo, como critério seu, a categoria universal da beleza, de sorte que o crítico deve ser um "filósofo" e possuir o "conceito" exato de arte e de belo, para dele poder servir-se convenientemente nos juízos de cada obra individual. Mas é bem fácil que essa "categoria" da beleza e esse "conceito" da arte sejam definidos precisamente com base em um gosto particular, caso em que se apresentaria como "conceito" aquilo que no fundo é ideal, e como "estética" aquilo que na realidade é poética, de maneira que ao invés de uma "filosofia" da arte, dotada de características puramente especulativas, nada mais se teria do que a conceitualização de um determinado "gosto" pessoal.

Daí uma dupla exigência. Antes de mais nada que no juízo artístico possa penetrar também o gosto, o ideal artístico e talvez até a poética do leitor ou do crítico, mas com a garantia de que eles não se tornem critérios de juízo. Em segundo lugar, formular um conceito de arte que, além de permitir ao filósofo teorizar os fatos artísticos em um plano puramente especulativo, não amarre todavia nem o artista nem o crítico a critérios de formação e apreciação que sejam somente a roupagem conceitual de um ideal artístico e de uma determinada poética, contidos em um gosto particular.

Ora, a concepção que eu propus do juízo de arte permite, creio eu, que um gosto particular, um ideal de arte, uma determinada poética penetrem na apreciação artística sem todavia tornar-se o seu critério, porque eles, enquanto constitutivos da personalidade do leitor, são considerados como possíveis vias de acesso e órgãos de penetração da obra de arte. Neste sentido são até muito úteis e recomendáveis, salvo nos casos em que podem levantar obstáculos a essa congenialidade que é exigida para a compreensão. Mas também nesses casos, se o leitor chega por outro caminho a compreender a obra, este mesmo fato tem repercussões sobre o seu ideal poético e sobre o seu gosto artístico, e é capaz de modificá-los e enriquecê-los, mas não certamente suprimi-los. De nada adianta, então, recomendar ao crítico que evite tudo aquilo que se refere à particularidade de seu gosto, sob o pretexto de que, de outro modo, não consegue chegar a juízos universais. Basta-lhe recomendar que o seu gosto pessoal se torne órgão de penetração e não tenha a pretensão de arvorar-se em critério de juízo.

Além disso, a concepção de arte que propus evita, parece-me, o risco de não ser mais que a conceitualização de um gosto, porque enquanto afirma que o artista não tem outra lei senão a regra individual da obra a fazer, afirma que o único critério para julgar acerca de uma obra de arte é a própria obra, de maneira que a obra é factível e avaliável somente com base na sua própria lei, ou seja, em sua própria "poética" interna. Este conceito da arte coloca a estética que o define ao abrigo do perigo de se reduzir a uma poética travestida, pois não se apresenta como categoria definível segundo um gosto particular, o qual deste modo se erigiria ilegitimamente em critério de juízo, mas como lembrete da regra individual da obra, sem que isso tenha a feição de repúdio dos aportes do gosto pessoal à apreciação. Muitas vezes a preocupação de oferecer ao crítico um conceito da arte que lhe sirva de critério de juízo traz consigo, como conseqüência não intencionada mas lógica, a pretensão de dar ao artista uma lei a seguir. E isso certamente transcende a competência da estética, a qual, em virtude do caráter puramente especulativo da filosofia, não tem nada a prescrever ao artista que deve, ele mesmo, encontrar suas próprias leis, e que não tem de modo algum a necessidade de possuir "um conceito" de arte, bastando-lhe que tenha a esse respeito o seu próprio "ideal". O conceito da arte como pura formatividade, ao invés, enquanto não propõe ao artista outra lei se não aquela que ele já sabe que tem de seguir no seu desempenho, ou seja, a própria regra individual da obra a fazer, não indica ao crítico outro critério de juízo senão aquele que todo leitor já segue, inconscientemente ou não, no seu trabalho, isto é a forma formante da obra que ele, justamente para realizar seu intuito de leitor, deve erigir em norma da própria performance. A filosofia não faz outra coisa senão orientar para a tomada de consciência das normas exigidas pelas coisas mesmas. Quando se compreende bem, a aquisição de tal consciência não deixa ter conseqüências no modo de se conduzir tanto do artista como do leitor ou do crítico.

26. A leitura, como execução, é interpretação e juízo ao mesmo tempo: contemplação da obra de arte. Será conveniente reepilogar brevemente as conclusões da presente pesquisa, que deseja ser uma confirmação do caráter puramente formativo da arte através da constatação do caráter executivo da leitura. Que a obra de arte exija, suscite e regule a sua própria execução é conseqüência e portanto contraprova do fato de que ela é o resultado e o ponto final de um processo de pura formação. A forma é a lei do processo que a inventa e produz e ao mesmo tempo do processo que a interpreta e executa, e é estímulo do segundo no ato que resultou do primeiro. Na obra de arte reconhecibilidade e executabilidade se identificam sem resíduo: *somente* aquilo que é formado é executável, ou melhor, exige execução, e não se pode ler a obra sem executá-la; e *somente* aquilo que é formado é executável. A obra de arte, enquanto é como deve ser e deve ser como é, não pode ser refeita nem continuada ou modificada, mas somente executada.

Se a obra de arte estimula a execução enquanto resultado de uma formação, a execução é interpretação múltipla e variada, e a obra é passível de infinitas interpretações. A personalidade das interpretações coincide com a infinidade da obra, e esta vive una e idêntica nas múltiplas interpretações que a executam de maneiras sempre novas, e a série das execuções é a própria vida da obra. Se a obra é ao mesmo tempo lei da própria formação e da própria interpretação, a execução constitui um juízo, e a obra é critério do juízo que se profere a seu respeito no próprio ato que indica o modo como quer ser executada. O juízo sobre a obra coincide com a justificação que o leitor dá do seu próprio modo de executá-la.

O leitor, portanto, executando a obra que lê é ao mesmo tempo o seu intérprete e crítico. Interpretação e juízo crítico não podem andar separados, e juntos constituem a execução da obra de arte. Em todo grau de leitura, por ínfimo e rudimentar que seja, age sempre essa eficaz copresença de interpretação e juízo, pois não se pode ler sem de certo modo executar, nem executar sem de certo modo interpretar, nem interpretar sem formular um certo juízo a respeito da obra.

Quando a execução consegue interpretar a obra em sua plena realidade, dar-lhe a vida da própria vida, em suma ser a própria obra, tem-se a "contemplação" da obra, com a qual se tem a fruição e o gozo da obra. A verdadeira leitura, consciente da lei de coerência pela qual a obra é uma só e íntegra, senhora da regra que presidiu a sua organização, experiente das tentativas de que resultou e da legalidade que ela mesma instaurou na aparente desordem da busca, consciente daquilo que ela quis ser e da vida de que ainda deseja viver, é verdadeiramente, no pleno e perfeito sentido, uma posse da obra: não um passivo abandonar-se-lhe, mas um vivê-la no ato de lhe dar vida.

EXECUÇÃO PÚBLICA E CRÍTICA

27. Duas ênfases diferentes da leitura: a execução pública e a crítica. Resta ainda examinar o problema da execução pública e da crítica como operações distintas da leitura. A leitura é já de per si execução e crítica. Se assim não fosse, não poderiam surgir nem a execução pública nem a crítica de arte, as quais não são coisas que se possam "somar" à reevocação da obra, mas só são possíveis enquanto a própria leitura já as contém e ao mesmo tempo as prepara. Elas não são senão a própria leitura à qual uma ênfase particular, motivada por diversas exigências, imprime caráter especial.

Assim, a execução pública é uma leitura em que se dá ênfase ao aspecto da interpretação, e em que a intenção executiva é orientada pelo propósito de apresentar a obra a um público, de sorte que o executante se faz o intermediário entre a obra e o ouvinte ou espectador. E a crítica é uma leitura em que se enfatiza o aspecto do juízo, e que para garantir a solidez dos próprios juízos pretende definir e dar-se um método, de sorte que o crítico seja alguém metodologicamente consciente dos próprios juízos. Nem o executante público nem o crítico de arte acrescentam à leitura algo que seja qualitativamente diferente dela. O que eles dão é e quer ser simplesmente a sua leitura da obra de arte, ainda que com fins e características particulares. Os problemas gerais da execução pública e da crítica são portanto os mesmos da leitura como execução, que procurei examinar até aqui. Mas os seus problemas especiais, que tentarei agora abordar brevemente, são os que resultam da ênfase e da orientação diferentes da leitura, ou seja, respectivamente do caráter intermediário e da conscientização metodológica do juízo.

28. Caráter específico da execução pública. Embora a execução diga respeito a todas as formas de arte, o executante público é uma figura que por muitas razões se limita ao teatro e à música.

O declamador de poesias é uma figura hoje quase extinta, e em todos os casos figura bem menos relevante que o ator ou o executante musical. Mas se o desconhecimento do alfabeto fosse tão comum como o do pentagrama, é bastante provável que a profissão do declamador se tornasse tão importante como a dos instrumentistas: basta lembrar o que foram os rapsodos e os jograis antigamente. Seja como for, não se deve dizer que em si a tarefa do declamador seja mais simples que a de um intérprete musical. Talvez houvesse até motivo para afirmar o contrário, pois o texto poético não oferece todas aquelas indicações que na grafia musical têm o exato propósito de regular a execução. Seria até conveniente insistir na analogia, pois tanto na poesia como na música se trata de sonorizar um texto, com todos os efeitos de intensidade, movimento, ritmo, timbre, colorido que são inerentes ao som. E isso basta para mostrar como são artificiais as recentes tentativas de introduir na poesia elementos visuais, como se a realidade sonora do texto poético não fosse já bastante complexa e quisesse o acréscimo de elementos apreciáveis somente pelo olho na página impressa e de todo inexecutáveis na sonorização ainda que interna. Para as artes figurativas não existe mediador a não ser na medida discreta e pouco vistosa que já lembrei. Acho-me aliás inclinado a acreditar que nas artes figurativas cênicas falta completamente, pois nem as eventuais notações convencionais de um balé nem o roteiro de um filme podem ser tratados do mesmo modo que um texto acabado que deve ser interpretado e executado: na dança e no cinema a obra consiste inteiramente nas figuras em movimento, assim como resultam do espetáculo propriamente dito, de sorte que pensá-la fora delas seria como falar de um quadro não pintado. E então atores e bailarinos, acho eu, devem ser considerados, conforme a sua contribuição, ou como co-autores ou então como "matéria artística" sem que, com esta última definição, que deve ser tomada no preciso sentido que acima enunciei, se pense em menosprezar o seu aporte, porque a matéria artística tem sempre tendências, exigências e vontade própria que o artista não pode violar, mas antes dirigir e desenvolver no sentido intencionado pela vontade formativa que só nela foi capaz de tomar corpo, e as capacidades espirituais do ator se incluem nesse caso na "atividade" da matéria. Mas tudo isso exigiria um adequado aprofundamento. Limito-me aqui a recordar que também no teatro e na música existem casos em que o executante é o próprio autor, de sorte que falta propriamente o intermediário, como no caso da *comédia dell'arte* e do improviso musical.

O caráter intermediário da execução pública, em que o intérprete se faz o mediador entre a obra de arte e um público, e visa não apenas interpretar e dar vida à obra, mas "apresentá-la" ao espectador ou ao ouvinte, sugerindo-lhe ou facilitando-lhe a compreensão, não modifica a estrutura geral da execução assim como se dá na leitura, mas a carrega com novos aspectos, novas exigências e novas possibilidades. É sobretudo evidente que a execução, nesse caso, deve ser completa, e não se limitar por exemplo a esse tipo de execução que se executa muitas vezes quando alguém "lê" ao piano uma obra musical, e integra interiormente a sua insuficiente sonorização, de sorte que a obra se faz presente e vida não tanto nos sons realmente produzidos quanto naqueles que através deles são imaginados e figurados. O executante público não pode obviamente limitar-se a esta que no entanto é também uma execução autêntica. O modo como ele quer interpretar a obra deve estar inteiramente presente em sua execução física e real. E para atingir perfeitamente essa meta precisa-se de dotes físicos e habilidades técnicas que nem todos possuem, e que ele deve ter sabido educar e cultivar pessoalmente. O que caracteriza o executante, neste sentido, é a posse de uma "técnica" particular, que não é propriamente a do artista, o qual pode muito bem não possuí-la a não ser imperfeitamente, mas todavia tem em comum com ela um "contacto" direto e real com a matéria artística. Todos os discursos sobre a "técnica" dos executantes têm como alvo, no fundo, lembrar que ela, embora manual e física, deve ser operativa, ou seja, traduzir-se na capacidade de penetrar naquele ponto da obra em que se veja ainda agir a tensão dinâmica entre a intenção formativa e a matéria da arte.

Além disso, a presença do público ao qual se deseja apresentar a obra não é destituída de conseqüências na atividade do intérprete. O executante interpreta para o público: ele se acha por isso singularmente estimulado a maior penetração e revelação da obra, porque deve fazer a obra produzir um efeito não apenas sobre si mesmo, mas também sobre os outros, e deve aumentar-lhe a evidência estética para orientar e facilitar a execução que o espectador ou o ouvinte deve dar-lhe por sua própria conta. Além disso, o público é sempre bem determinado e concreto, e o executante deve acostumar-se a senti-lo e a lhe prever a capacidade e as exigências: essa sensibilidade e essa capacidade de previsão se refletem sobre o seu modo de interpretar e executar a obra, não apenas no sentido de que ele produzirá interpretações diversas em conformidade com o auditório, mas sobretudo no sentido de que os diversos intuitos que ele se propõe em conformidade com o público diferente, quer deseje satisfazê-lo e acompanhá-lo e lhe ir ao encontro, ou antes convencê-lo e persuadi-lo e educá-lo, transformam-se-lhe os diversos modos de aceder à obra. Sendo assim, a intervenção do público é ela mesma, na concreta consciência do intérprete, um novo órgão de penetração da obra, do qual o leitor comum da obra não dispõe. Sem contar que ele, sempre de novo, submete a sua execução a uma prova só pelo fato de a fazer em público, e através desse contínuo ensaio as suas interpretações necessariamente saem melhoradas e consolidadas.

29. Juízo sobre a obra e juízo sobre a execução. O executante público tem diante de si duas categorias de ouvintes ou espectadores, aqueles que já conhecem a obra que está sendo executada e aqueles que a não conhecem ainda. A ambos ele apresenta a obra na sua pessoal execução, o que equivale a dizer aquilo que a obra a seu ver é. Mas os primeiros se interessam predominantemente pela obra, e os segundos serão convidados a considerar o valor da execução enquanto tal. Isso se torna possível graças à dupla natureza da execução, que por um lado quer *ser* a própria obra e, por outro, é *uma* execução pessoal dessa mesma obra. De sorte que ela convida a um duplo juízo, um sobre a obra e o outro sobre a interpretação que recebe. Daí por um lado a grave responsabilidade do executante, a quem cabe a possibilidade de que se julgue a obra sob a influência de sua interpretação; e, por outro lado, o seu risco, pois com o mero fato de se colocar a executar uma obra ele aceita, ou melhor, exige que a sua interpretação seja avaliada.

A dupla natureza da execução e a conseqüente possibilidade de um duplo juízo tornam extraordinariamente complexa a execução interior que o ouvinte ou espectador faz por sua própria conta. Quem já conhece a obra executada julga e desfruta duas coisas ao mesmo tempo: a obra que já conhece e vai rememorando à medida que ocorre a execução e a interpretação que lha traz à memória. A sua execução fica ainda mais complicada pelo fato de que a obra que ele conhece é precisamente a interpretação que ele lhe deu outra vez. Agora está vendo ou ouvindo uma nova execução da obra, que pode confrontar passo a passo com a sua e julga a respeito de uma com base na outra, e talvez reprove aquela a que está assistindo por considerá-la inferior àquilo que a obra é a seu ver, e talvez corrija e melhore a sua própria a partir das sugestões que lhe vêm daquela que está vendo ou ouvindo, e assim se lhe vão multiplicando os juízos, em uma rede de contínuas avaliações e correções, e aumenta o seu prazer ou seu tormento, pois nada é mais agradável do que descobrir novas belezas onde já se apreciaram muitas outras, e nada mais aborrecido que ver arruinados os possíveis efeitos de uma obra cuja fecundidade interpretativa já se comprovou. Quando ao invés se trata de alguém que não conhece ainda a obra executada, poder-se-á perguntar se ela poderia avaliar a obra em si ou, o que dá no mesmo, julgar do valor da interpretação a que está assistindo, coisa que parece difícil por lhe faltar um termo de comparação, ou seja, uma anterior execução pessoal da obra. Mas a dupla natureza da execução que, por um lado, *é* a própria obra e pelo outro não é senão *uma* de suas interpretações, basta para garantir essa possibilidade que, de resto, se realiza de fato, embora nem sempre. O ouvinte ou espectador, com grande experiência de obras e intérpretes, pode chegar a ver na execução os dois aspectos e, por conseguinte, executar por sua própria conta a obra e julgá-la e, ao mesmo tempo, a partir dessa sua interior execução, julgar a respeito daquela a que está assistindo. Em todos os casos, a real possibilidade do duplo juízo é a confirmação mais evidente daquele duplo caráter da execução, e basta para mostrar que a execução não é uma simples cópia, porque de outro modo não se poderia julgar uma obra desconhecida através da execução que se está ouvindo ou vendo, e a obra não se reduz à sua própria execução, pois de outro modo não se poderia julgar a respeito da interpretação como tal.

Pode-se então perguntar, a este propósito, se é possível que uma execução seja melhor do que a obra executada. Mas, por mais habilidoso e vigoroso que seja um executante, não conseguirá nunca suprir as deficiências artísticas de uma obra, nem poderá ocorrer uma execução que torne bela uma obra feia. Trata-se geralmente de casos aparentes, como quando um genial intérprete consegue dar uma execução superior àquela já dada por outros, ou talvez rompendo uma tranqüila tradição em que, na consciência de todo um público educado para um determinado gosto, a obra se havia identificado com um certo modo de executá-la. Desta sorte, a nova execução, revelando belezas insuspeitadas e nunca vistas, parece uma nova criação, que resgata e redime as pretensas deficiências e falhas da obra. A menos que se trate do caso, já examinado, de execuções que "corrigem" a obra no espírito daquilo que a própria obra queria ser.

30. Problemas da execução pública. A execução levanta, ainda, outros e muitos problemas. Estes se referem ainda às relações entre intérprete e público, como o da necessidade de repetir as execuções; ou à própria personalidade do executante, como aos estilos representativos; ou ao trabalho especial de cada um dos executantes, atores, instrumentistas, cantores, solistas, registas, diretores de orquestra, roteiristas, cenógrafos, figurinistas, coreógrafos..., e às suas relações recíprocas; ou às diferentes e sempre novas condições de espetáculo e sonorização. Tudo isso mereceria uma abordagem especial. Prefiro porém deter-me ainda um momento a examinar algumas das concepções mais difundidas à luz daquilo que já disse a propósito da interpretação. Vou recordar a esse respeito que é absurdo colocar a alternativa entre liberdade ou fidelidade da execução: não se trata de um dilema, sobretudo porque a fidelidade não é devida a um texto imóvel, mas à obra enquanto formante, de sorte que se trata de aceitar, como lei da execução, a própria lei que o artista seguiu na sua formação. E também porque a fidelidade não tem sentido a não ser como "exercício de congenialidade", e este como tal inclui a liberdade, quer no sentido de ser ato de livre iniciativa pessoal quer no sentido de não admitir outro órgão de penetração da obra a não ser a própria personalidade do intérprete. Por causa de se ter posto esse dilema surgiram algumas concepções que a meu ver comprometem a possibilidade de explicar o fato da execução.

Assim não se pode dizer que a execução seja "artisticamente inerte", pois inerte não pode ser nem a própria leitura. Esta afirmação é conseqüente só em quem concebe a exteriorização física da arte como inessencial à invenção artístiva. Dizer, então, que a execução deve dar a "verdade histórica" é certamente uma correta reação contra os caprichos de quem não vê na obra a não ser o insight ou a ocasião para reelaborações e variações pessoais, e relembra oportunamente que executar quer dizer, sobretudo, executar, e não modificar ou prolongar. Mas essa afirmação corre o risco de dar preeminência, na execução, ao aspecto filológico. Este é indispensável, certamente, no sentido de que o intérprete jamais estudará bastante a realidade histórica da obra, cotejando-a com o gosto do seu tempo, com a situação cultural daquela época, com a espiritualidade pessoal do artista, para lhe estabelecer assim o íntimo sentido; mas aqui só se trata de um dos aspectos daquela conversão de toda a própria pessoa em um órgão de penetração que todo leitor deve fazer para se colocar em condições de captar a obra e dar-lhe vida nova. Além disso, na execução não se trata de *reconstituir* a verdade *histórica* da obra, mas de *transmitir* e dar vida à sua verdade *artística*, ou seja, interpretar a obra assim como ela mesma quis ser formada e quer viver ainda, mesmo que para consegui-lo o executante precise tomar certas liberdades invocando a forma formante da obra, caso em que não se trata, a rigor, de "liberdade" que se queira conceder ou "permitir" ao intérprete, mas antes de "capacidades" que se veriam nele, e que se "faz votos" que ele consiga exercitar com habilidade. Enfim, dizer que as diferenças entre as diversas execuções de uma mesma obra diminuem quanto mais acurado for o estudo de seus intérpretes, é uma afirmação sustentável somente em face de reelaborações arbitrárias, mas perigosa em si, porque tende a propor um conceito de "exatidão" que só poderia desencaminhar o intérprete, impondo-lhe a obrigação de procurar a única interpretação correta ao invés de tentar transmitir a obra assim como ela mesma o quer, e além disso compromete a própria inexauribilidade interpretativa da obra, que se manifesta sempre inteiramente seja qual for o aspecto seu particular que uma pessoal execução destaque preferencialmente.

Por outro lado, para escapar à falsa alternativa da fidelidade ou liberdade da execução, não basta admitir como única distinção possível aquela, aliás evidente e importante, entre execuções belas e execuções feias, como se as execuções tivessem que seguir a lei da arte do mesmo modo que as formações novas. Mas a execução deve, isto sim, seguir a lei da arte, no sentido de assumir como própria norma a mesma obra a executar, vista no seu aspecto formante, dinâmico, operativo. Posto isso, é bem correto afirmar que as apreensões quanto às conseqüências da liberdade da interpretação estão fora de lugar: seria como alimentar receios quanto ao caráter de personalidade que é constitutivo e estrutural da interpretação. Sem dúvida, é muito arriscado afirmar, por exemplo, que não existe a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, mas apenas a *Quinta* de Toscanini, a *Quinta* de Furtwängler etc. Expressa deste modo, essa afirmação convida ao mais arbitrário confusionismo, prepara o reconhecimento relativista da multiplicidade das interpretações, autoriza nos executantes os propósitos de originalidade criativa, torna impossível o duplo juízo a respeito da obra, e ao mesmo tempo sobre a execução que recebe. E no entanto existe um sentido, um só, em que essa afirmação corresponde à realidade dos fatos, e é que a obra tem o seu verdadeiro e natural modo de viver nas muitas execuções. Mas isso acontece precisamente porque a própria obra suscita essas possibilidades, exige-as e as regula, e vive nelas somente enquanto nelas permanece una, idêntica, inalterável.

31. Caráter específico da crítica. A diferença entre crítica e leitura não consiste em uma pretensa transcendência do juízo crítico em face da reevocação da obra de arte, como se a avaliação ocorresse depois de efetuada a leitura, por meio de uma reflexão ulterior: o juízo proferido pelo crítico não é um juízo *sobre a* revocação da obra mas se acha eficazmente presente *na* própria reevocação. A preocupação em diferenciar nitidamente leitura e crítica, fazendo desta última uma operação de acréscimo à primeira e de gênero totalmente diferente, depende do fato de se saber muito bem que a leitura tem um caráter por assim dizer "artístico", como implicitamente se reconhece ao atribuir a reevocação à esfera intuitiva do gosto e da sensibilidade, enquanto fosse talvez melhor ver esse caráter na necessidade de o leitor assumir diante da obra um ponto de vista análogo ao do artista. E então, segundo o princípio, onde há arte e fantasia e intuição aí não há nem pensamento nem juízo, teme-se que a crítica se torne arte, perdendo o seu caráter de avaliação, e daí provenha a concepção do crítico como um *artifex additus artifici,* à qual conviria contrapor a do crítico como um *philosophus additus artifici*. Mas para falar a verdade, não se trata nem de uma coisa nem de outra, pois nem o leitor e executante é um artista que se entregue a novas formações tomando a obra a executar como um insight, nem o crítico realiza uma função radicalmente diferente daquela do leitor e executante, como se o fato de ter adquirido uma consciência metodológica do ler bastasse para fazer com que os juízos resultassem qualitativamente diferentes daqueles necessariamente presentes na leitura. Mas o crítico é sobretudo e, *em certo sentido*, artista e filósofo simultaneamente: é em parte artista enquanto assume como lei de sua execução a própria lei que orientou o artista na sua formação, e é em parte filósofo, no sentido de ter a consciência reflexiva de suas próprias operações, necessária em todo aquele que se tenha prefixado um método.

A leitura como sensibilidade, gosto, contemplação e prazer não tem em absoluto as características da imediaticidade, pois resulta de complexas operações interpretativas, as quais não se limitam a uma função propedêutica e introdutória, mas exercem o pensamento e o juízo tanto para reconhecer e penetrar como também para executar e dar vida à obra, e depois contemplá-la e apreciá-la. A leitura nunca se tornaria tal se o leitor se perdesse inteiramente em uma obra singular, sem lhe saber reconhecer o significado e o valor. Mas esta não é uma leitura, porque ler só tem sentido como penetrar executando, compreender dando vida, compreender traduzindo. E para consegui-lo, o leitor não se esquece propriamente de si mesmo, mas antes se serve de todo o patrimônio de cultura e espiritualidade a seu dispor, para penetrar a obra, que deseja possuir e não sofrer, executar ativamente sem nela se perder, e à execução fruitiva ele só consegue chegar através do esforço da interpretação e do discernimento do juízo. Em suma, o caráter crítico do juízo não fica em absoluto prejudicado pelo fato de o juízo se efetivar na mesma leitura executiva, nem a reevocação se vê perturbada pela intervenção do pensamento julgador. Do mesmo modo, no decorrer da formação, o caráter inventivo da produção não era em absoluto prejudicado pela presença operosa do pensamento, nem este perdia o seu caráter de puro pensamento pelo fato de agir dentro do processo de formação.

Que o juízo crítico seja imanente à própria leitura é indiretamente confirmado por aquele que concebe a crítica como o espelho em que a arte se reconhece a si mesma e, portanto, como a necessária realização da poesia. A crítica pode ser considerada essencial à arte somente se concebida como leitura e execução: somente então se pode dizer que ela nada acrescenta de fora à obra, quase como se não fosse invocada e mal suportada, e aliás a própria obra reclama e exige. Se o juízo crítico fosse algo acrescentado à leitura, então verdadeiramente seria necessário buscar justificação para a crítica, e seria impossível encontrar para ela uma razão que fosse válida e convincente. A única justificação da crítica, e esta persuasiva e bem sólida, é a própria necessidade da leitura, isto é, o fato de que a obra exige execução, e a sua reconhecibilidade nada é senão a sua executabilidade.

A diferença entre leitura e crítica consiste no fato de esta última ser leitura dotada de uma consciência metodológica, a qual todavia não basta para modificar a estrutura da execução tal como se encontra no ler, porque antes a leva à plenitude, completitude e perfeição. No entanto sempre cabe à crítica o dever da leitura, ou seja, a execução da obra de arte no seu duplo aspecto interpretativo e apreciativo: a execução que, no caso da crítica, quer ser metodologicamente consciente, e motivada nas suas operações e nos seus resultados. Na crítica todas as operações da leitura são comandadas por um método que se define no próprio decorrer da execução, conferindo-lhe não apenas um caráter intencional, capaz de garanti-la contra os desvios, mas também uma riqueza e uma plenitude a que a leitura tende por si mesma, mas que nem sempre alcança se não tiver o socorro dessa tomada de consciência. De um lado o método vai ganhando precisão no próprio decurso da leitura, e mesmo ao se aplicar um método já definido, acontece que somente a leitura efetiva pode colocá-lo à prova e consolidá-lo. Desta sorte, em todos os casos o método emerge de um real exercício de leitura como tomada de consciência crítica e normativa das operações que se vão realizando, inseparável dos atos que ele regula e dirige, e de tal sorte a conter em si a justificação das normas seguidas. De outro lado, essa tomada de consciência crítica e metodológica vai ter reflexos no próprio decorrer da leitura, para confirmá-la em seus intentos, para permitir-lhe uma execução mais viva e completa, para fazer a interpretação mais congenial e penetrante, para lhe permitir um juízo mais agudo e seguro.

A leitura, assim enriquecida e aperfeiçoada pela consciência crítica de um método que lhe possibilita realizar completamente seu próprio intuito, torna-se por isso mesmo exemplar, de sorte a adquirir a capacidade de introduzir potenciais leitores à execução e ao desfrutar da obra de arte. Não uma reflexão que venha de acréscimo, em si estranha à reevocação da obra, mas aquela consciência metodológica, que emerge da própria leitura e opera dentro da leitura mesma, e se torna "meio para o mais fácil entendimento da obra de arte, guiando os leitores ou contempladores a se colocarem no correto ponto de vista"; e a consciência desse caráter exemplar da própria leitura está em condições de conferir ao crítico novos estímulos, intrumentos e órgãos de penetração das obras artísticas.

32. Juízo e interpretação na crítica. Quando se afirma que o "crítico", para avaliar e julgar, deve ter sido primeiro "leitor", reevocado, contemplado e apreciado, de sorte que "o juízo da poesia é síntese de sensibilidade e pensamento", se reconhece de certo modo que no crítico interpretação e juízo vão de mãos dadas, e fazem parte da execução que da obra ele dá na sua plena leitura. Mas o resultado da crítica não é propriamente um juízo formulado *em cima* da reevocação e execução que o crítico *já* fez da obra como leitor: é antes juízo *da* obra *na* leitura e execução que dela se faz, juízo que, imanente como constitutivo necessário na própria execução, se faz consciente e refletido, e adquire consciência das próprias razões, sem por isso sair da execução, de que antes se apresenta como a motivação interna. O juízo *sobre a* reevocação e execução, dado por um crítico acerca de uma obra, cabe antes a outros, que lhe queiram apreciar o valor e a penetração. O juízo do crítico se refere à própria obra que ele lê e executa, de modo que ele *julga a obra* no mesmo ato que *justifica a interpretação* que dela dá. Em suma, o resultado do crítico não é um juízo que inclui em si uma reevocação e uma interpretação já passadas, mas uma execução que traz em si, *ao mesmo tempo,* o juízo da obra executada e a própria justificação crítica.

O fato de o juízo do crítico, sendo o mesmo que é imanente à leitura, ser sempre ao mesmo tempo apreciação da obra e justificação do modo pessoal de lê-la, executá-la e interpretá-la, explica como a crítica sempre se acha ligada ao gosto, à sensibilidade, à espiritualidade, à situação cultural e histórica do crítico, e portanto sempre "provisória", ou seja, múltipla e diversa, sempre diferente e sempre sujeita a um aprofundamento, "irrequieta", ou melhor, infinita, sem que isso comprometa a universal validade dos juízos assim pronunciados. Para tudo isso torno a remeter ao que já disse acima, tratando da personalidade do gosto e da universalidade do juízo. Aqui não me resta senão observar que a interpretação do crítico, como também a do leitor e a do executante da obra, é fruto de toda a sua personalidade, e não há motivo para lhe prescrever um impossível dever de impersonalidade. E é esse caráter pessoal da crítica que lhe explica a "irrequietude", a contínua renovação e o movimento infinito, que não é de modo algum incompletude inevitável e fatal mas é, antes de tudo, a própria infinitude do processo interpretativo. Mas essa infinitude da crítica não pode ser afirmada a não ser que se admita que o juízo é intrínseco à própria leitura, o que não lhe compromete em nada a validade. A validade dos juízos é mensurável com base na diversa espiritualidade do crítico e das próprias exigências da obra, e precisamente por isso, e não por alguma pretensa necessidade relativista, é sempre objeto de debate.

33. Infinidade de métodos críticos. Somente se a crítica for a própria leitura, que tomou consciência de seus métodos, é que se pode explicar o fato de serem infinitas as críticas, e não existe uma que seja a melhor de todas, como também não existe uma crítica que possa abranger todas as outras. O conceito que cada crítico se faz da crítica surge sempre como interna motivação e legítima justificação do seu modo pessoal de ler e executar as obras. Sempre pessoal, e portanto imprevisível e inexaurível, o modo de ler, e sempre novo o modo como um leitor, ao se fazer crítico, toma consciência do próprio método e confere à própria leitura uma justificação interna de suas regras.

Sem dúvida, por infinitos e imprevisíveis que sejam os métodos de crítica e os modos de leitura, eles sempre têm o seu fundamento na complexa constituição tanto da obra como da leitura. Na leitura sempre se pode dar, cada vez, um singular realce a um aspecto particular. Existe uma crítica que gosta de insistir no austero rigor dos juízos, motivando e justificando os juízos que pronuncia ao distinguir nitidamente nas obras partes bem acabadas e partes falhas; existe porém uma crítica que prefere repercorrer o processo da interpretação no ato de interrogar a obra sobre o seu íntimo significado, descrevendo a compreensão que atingiu e as revelações recebidas; existe ainda uma crítica que explicita mais o intuito de guiar outros à compreensão da obra, e para alcançar tal intuito toma os mais diversos caminhos, inclusive o de produzir um ambiente sugestivo propício à reevocação. Na obra, que o executante vê no seu aspecto dinâmico, podem-se acentuar as tensões mais diversas: existe uma crítica que gosta de fixar o olhar no caráter acabado na obra harmoniosamente encerrada em si mesma, e uma outra que prefere refazer-lhe a gênese, remontando até sua forma acabada; existe uma crítica que gosta de insistir nos valores formais e estilísticos, e uma outra que prefere considerar a obra como a concreção física de um mundo espiritual, de uma forma de cultura, de uma atitude vivencial ou de pensamento; existe ainda uma crítica que gosta de se deter na realidade sensível da obra, saboreando-lhe os sons e as cores, timbres e tons, jogo de matizes e linhas, e uma outra ainda que pretende captar o ponto em que uma concreta espiritualidade, precisando a sua vocação formal, inventa e define o próprio estilo; existe igualmente uma crítica que procura ver o modo como o artista herda, interpreta e manipula o seu material artístico, e uma outra ainda que procura determinar o lugar e o valor que a obra assume na cultura ou na época ou na vida pessoal de onde emerge; enfim, existe uma crítica que procura situar a obra em uma suficiência sem relações, e uma outra ainda que a coloca na rede de complexas relações que a ligam às obras do seu tempo e da mesma tradição.

Infinitas são as críticas, pois cada pessoa tem sua própria via de acesso à arte e cada uma, conforme a própria espiritualidade, gosta de percorrer este caminho ao invés daquele e acentuar certos aspectos da leitura e da obra de preferência a outros. Mas a finalidade de todas é uma só: reconhecer e fazer reconhecer a obra de arte enquanto tal. E isto é possível se a ênfase posta em um aspecto tanto na leitura como na obra não ocorre em detrimento de outros, mas os contém implicitamente a todos por meio de intrínsecas e talvez ocultas referências, pois o processo da leitura, como execução que é e ao mesmo tempo interpretação e juízo, é indivisível. E apenas em sua indivisibilidade consegue ser reconhecimento da obra, e a unitotalidade da obra é indissolúvel. E somente quando se vê toda a obra em cada aspecto que se realça, cada vez, é que se pode dizer que ela foi verdadeiramente executada e apreciada no seu valor artístico.

VII. A ARTE NA VIDA DO HOMEM

REALIZAÇÃO E COMUNICAÇÃO

1. O lugar da arte na vida do homem. Qual o lugar da arte na vida do homem? Esta é uma pergunta que encontra sua resposta na própria estrutura do ato com que ela se especifica. Já se viu, por um lado, que toda a vida espiritual prepara a arte, no sentido de haver sempre um caráter formativo inerente a todas as suas manifestações, e justamente por esse presságio de arte, que mesmo a vida do dia-a-dia traz consigo, a arte se pode especificar como operação determinada. E, por outro lado, justamente no ato em que a arte se especifica como operação distinta, toda a vida penetra dentro dela, e é este o motivo pelo qual a arte pode tornar-se a razão de vida para o homem que a exerce e a contempla.

Pode-se então dizer, numa expressão um tanto paradoxal, que toda a vida já é "arte" e que a arte justamente enquanto tal é sempre "mais" que pura arte. A formatividade de toda a vida humana e a profunda humanidade da arte são uma dupla garantia não só da acessibilidade dos fatos artísticos, e de sua possibilidade de serem compreendidos por todo o mundo, mas também do lugar central que a arte ocupa na experiência humana. O próprio ato com que ela se especifica a instala no centro da vida espiritual: faz que ela brote da vida enquanto esta, exercendo-a a seu modo, a pressagia e lhe cria a expectativa e torna a mergulhá-la na própria vida, enquanto esta aí penetra, constituindo-lhe a essencial humanidade.

2. Arte e formatividade. Uma das profundas razões do vivo interesse que o homem nutre pela arte é sem dúvida o fato de ver nela, em estado puro e exaltada até à máxima possibilidade, aquela atividade formativa que de certo modo exerce em todas as suas operações, e sem a qual não poderia atingir valor algum. A arte encarna em sua maior evidência o próprio conceito de "êxito", "bom resultado", e não é de se admirar que um insuprimível interesse pela arte floresça espontaneamente no homem, o qual em toda a sua atividade só consegue realizar uma obra ou um valor através de um processo de produção inventiva que tem como alvo o êxito, o bom resultado, através da precariedade de múltiplas tentativas.

Um ulterior aprofundamento do conceito de formatividade mostra que tem caráter essencialmente "realizativo" e "comunicativo". E isso, por um lado, aconselha o analista da vida espiritual a estudar esses tão importantes aspectos de toda a experiência humana, precisamente na arte, onde assumem um destaque particular em virtude de sua especificação e, por outro lado, contribui para mostrar mais uma vez que o interesse pela arte se origina espontaneamente do fato de que toda a vida do homem, por seu intrínseco exercício de formatividade, a prediz, pressagia e prepara.

3. Arte e realização. Como forma pura, a obra artística tem uma existência não derivada, ou seja, realidade independente e em certo sentido absoluta. Tem uma originalidade que faz dela um valor novo e irrepetível. Tem uma determinação que, por seu caráter de integridade, unidade e totalidade, se subtrai ao aspecto da simples parcialidade ou limitação. Esses traços característicos, independência, originalidade e unitotalidade fazem com que a obra de arte seja válida pela sua própria existência, universal em sua própria singularidade, infinita em sua própria finitude. Como independente, sua mesma existência constitui um valor. A inventividade original que a produziu a institui em uma singularidade única e inconfundível, que no entanto possui valor universal, ou seja, oni-reconhecível e exemplar. Sua totalidade encerra, na determinação que a circunscreve, a infinidade da vida espiritual da pessoa, conferindo-lhe essencial inesgotabilidade.

Ora, essas características constituem a própria estrutura do "realizar". Pois realizar significa produzir algo que tenha, além de valor intrínseco e sólido, realidade definitiva e irrevogável, que seja ao mesmo tempo perfeitamente individuado e por todos reconhecível e que, na própria e circunscrita determinação, reúna aspectos múltiplos, ou melhor, infinitos. Em uma palavra, realizar significa não tanto existenciar um valor, singularizar um universal, concentrar um infinito, mas antes produzir uma existência válida, algo singular e ao mesmo tempo reconhecível por todos, exemplar, um ser definido, e ao mesmo tempo inexaurível e infinito. E essas características se acham punctualmente em toda a operosidade do homem, na medida em que ela seja concludente e realizadora. Nenhuma obra se torna tal a não ser que seja forma, isto é, ao mesmo tempo real e válida, individual e universal, finita e infinita. Também nas outras operações a independência da obra faz, de sua própria existência, um valor. E a originalidade inventiva faz exemplar a sua própria irrepetibilidade, e a orgânica unitotalidade desdobra-lhe a natureza finita em uma infinita inexauribilidade.

Certamente, na arte tudo isso assume caráter típico e peculiar. Na obra de arte, existência e valor coincidem porque o artista não tem outro alvo senão a existência da obra, não seu efeito nem suas conseqüências, e muito menos ainda subordina a existência da obra a algum escopo que se deva atingir. Ele bem sabe que na arte efeito e existência coincidem, pois o efeito não é um fim externo que justifica a produção da obra nem é algo que se acrescente à obra uma vez realizada, mas é a própria obra, na sua existência física e presença material. Além do mais, a obra de arte é o caso típico da universalidade que se faz valer através da singularidade e da singularidade que se apóia na universalidade, pois ela não tem outra "lei" a não ser a sua "regra" individual. Desta sorte, a originalidade e a exemplaridade lhe são inerentes por excelência. Enfim, a inesgotabilidade de seu próprio ser determinado se concretiza em infinita interpretabilidade, ou melhor, executabilidade, e isso a torna capaz de reviver cada vez sempre de novo em execuções diferentes permanecendo todavia sempre igual a si mesma.

Tudo isso atesta que a arte encarna o próprio conceito de "realização", apresentando-o em sua máxima evidência e no seu grau mais intenso. Deste modo se pode afirmar que toda a operosidade humana participa de certo modo da arte, no sentido de que qualquer operação humana só chega a se "realizar" se obedece às condições que na arte se refletem com singular evidência. Isso por um lado faz da arte uma implícita demonstração de que na vida espiritual vale apenas aquilo que chega a bom termo, ou seja, só existe e resiste aquilo que tem forma, e só produzindo formas se pode esperar atingir qualquer "realização"; e, por outro lado, oferece um fundamento para a abertura que o homem, já na sua cotidiana atividade, possui para a arte.

4. Alcance metafísico da arte. A estrutura do "realizar", tal como aparece com singular evidência na arte, pode permitir que se lance um olhar ao segredo originário da realidade universal com o qual a estética se estende inevitavelmente até a metafísica. A própria possibilidade do realizar pressupõe, por exemplo, que a universalidade, a infinitude e a totalidade não pertençam a um universo onicompreensivo que abrace todas as coisas ou se concentre em cada coisa, mas sejam inerentes ao ser singular, definido e determinado, o qual é por isso independente e vive uma vida própria. E por conseguinte nenhum conceito de universalidade, infinitude e totalidade pode subsistir caso comprometa a independência, a originalidade e a irredutibilidade do indivíduo. E, ainda, a finitude não pode ser interpretada como a simples estreiteza de um limite, mas antes como a determinação de uma infinita virtualidade graças à qual cada indivíduo, mesmo definido e concluído, se acha propriamente aberto e é inexaurível com todas as conseqüências que tais princípios comportam na interpretação da realidade universal. Sem dúvida, se o segredo da realidade é a individuação, seja lá como se conceba, a arte, que é essencialmente realização e singularização, simboliza e de certo modo continua esse ato que está na origem dos seres e das pessoas, e se insere em um horizonte cósmico, em uma maneira cuja natureza é algo delicadíssimo de se estudar e pesquisar, e sobre a qual basta, como primeira aproximação, fazer as seguintes observações.

O fato de a atividade formativa se colocar em linha com a realização universal pode sugerir a idéia de considerar a arte como a celebração do homem que, ao exercê-la, se assenhoreia de um poder cósmico, inserindo-se assim no centro do universo. Desta sorte, a arte apareceria como um exercício humano da mesma secreta atividade que move a realidade universal, e se obteria igualmente uma explicação metafísica do grande papel que a arte desempenha na vida espiritual. Assim, muitas vezes se falou da excelência do artista, como aquele que repete no seu mundo o mistério da criação, a ponto de merecer o epíteto de "divino" e vice-versa, houve quem visse em Deus o supremo "Artista" do universo. Mas a definição dessas analogias precisa ser acompanhada de tais e tantas limitações e especificações, que as comparações estabelecidas tendem a perder o seu caráter intencionalmente "revelador" para conservar quando muito um alcance de "sugestão". E isso pede que se veja nessas teorias mais a definição de um particular "ideal" da arte que propriamente uma via de acesso aos segredos da natureza e de Deus. De resto, convém lembrar que a "formatividade" não pode ser confundida com a "criatividade", pois o homem certamente cria, "com infinita diferença, porém, do criar do próprio Deus", pois enquanto a criação é atividade no sentido absoluto, como tal impensável no homem, a formatividade é uma atividade que tem caráter receptivo e tentativo, de sorte que não opera a não ser começando como insight e não termina a não ser culminando em um resultado, o que certamente é impensável em Deus.

5. Arte e natureza. Sobretudo, quando se imagina que na arte o homem se mostra capaz de realizar, mesmo que através de ensaio e erro, produtos orgânicos, pode-se talvez ser induzido a ligar mundo natural e mundo artístico sob uma única e mesma lei ou idêntica atividade. Houve até quem falasse, a este respeito, da arte que prolonga a natureza enquanto a própria natureza é arte, de sorte que o artista consegue fazer arte na medida em que se apodera da mesma grande arte da natureza, sejam quais forem aliás os diversos sentidos que tais afirmações assumem nas diversas doutrinas.

É precisamente este o sentido profundo do antiqüíssimo princípio segundo o qual a arte é uma imitação da natureza, pois a maioria dos que o sustentaram em âmbito filosófico concebiam a arte como imitação da natureza em sua operação, adotando e prolongando a atividade da natureza. E tal princípio se tornou muitas vezes um programa artístico, assumindo assim um sentido mais operacionalmente poético do que especulativamente estético, como no Renascimento, quando o artista, propondo-se intencionalmente compreender o segredo produtivo da natureza, se servia para tal escopo da ciência, adotando a anatomia e até mesmo a geometria como princípio de figuração artística. Mas atenção, que a arte seja imitação da natureza é uma afirmação decididamente poética e não estética quando alude a um programa realista ou naturalista ou verista, com o qual e ao qual com igual legitimidade se confrontam e se contrapõem no terreno artístico todos os programas de idealização, caracterização, estilização, deformação ou abstração que, em todas as épocas, o acompanharam. Neste sentido, contanto que se recorde o caráter operacionalmente "poético" da imitação da natureza, pelo qual é objeto de particular programa de arte, e nem pretende tornar-se o conteúdo de uma definição filosófica da arte, cai, como inútil e no entanto sempre recorrente bagagem de abordagens estéticas, toda a secular e nunca esgotada diatribe sobre as relações entre o objeto natural e sua representação artística, desde o momento em que, seja qual for o escopo do artista, representativo ou deformativo, figurativo ou abstrato, ele se conclui em "forma", e até o *trompe-l'oil* pode ser artístico e subtrair-se a um fotográfico ilusionismo se obedece a determinadas razões de arte, e por vezes a mais violenta e arbitrária deformação esconde um propósito de fiel interpretação e revelação de uma realidade mais profunda e mais verdadeira ainda.

Na sua atividade formativa o homem de certo modo consegue prolongar um poder formante da natureza, como parece confirmar-se pelo fato de que em ponto algum melhor que na arte se revela aquele típico destino humano de se encontrar fazendo coisas que depois não consegue penetrar até o fundo, e no entanto foi o próprio homem que as fez. Pois as obras de arte, por mais necessária e possível que seja a sua leitura, execução e interpretação, e por mais clara que pareça a atividade puramente humana que as realizou, têm no entanto sempre algo de misterioso, e seria delas um leitor grosseiro aquele que não conseguisse enlevar-se por esse halo de arcano que as envolve e lhes dá uma certa semelhança com as insondáveis profundezas da natureza. Acho que a solidariedade entre arte e natureza, ou melhor, entre o poder formante da natureza e a humana atividade formativa se deixa ver sobretudo em duas circunstâncias.

Em primeiro lugar, se o conhecimento das coisas implica um exercício de formatividade, isto quer dizer que as coisas, longe de se impor como determinantes de um reflexo de si mesmas ou de se reduzir a meras construções do espírito humano, se oferecem pedindo e solicitando que sejam "interpretadas", e quer dizer também que conhecer não significa nem sofrer nem criar, mas revelar e refazer a realidade, o que supõe que as coisas sejam formas, ou seja, resultados de uma atividade formativa da natureza, organizadora de seus produtos e não mecânica em seus fenômenos. Desta sorte, no conhecimento, a atividade que produziu essas formas que são as coisas se encontra com a atividade que as refaz, representando-as em imagens, e esta viva colaboração em que consiste propriamente o conhecimento, enquanto atesta uma profunda solidariedade e original cumplicidade entre o homem e a natureza, se mostra em toda a sua evidência naquele resultado estético da interpretação das coisas que é a contemplação do belo natural, e é, precisamente, conhecimento de coisas como visão de formas. Assim, nem o conhecimento nem a contemplação se subtraem à natureza do espírito humano, destinado que é a incrementar com sua inventividade e liberdade o valor e a beleza do universo, pois eles só revelam as coisas refazendo-as, e refazendo-as a partir de pontos de vista sempre diferentes.

Além disso, o homem, operando e formando, insere suas obras no universo, coisa que se vê de modo particularmente evidente no artista, que acrescenta suas formas, reais, dotadas de existência física e material, às formas que são as coisas, e as acrescenta não em um supramundo ideal e separado, fechado em seu horizonte e arredio a todos os contactos, mas no mundo mesmo, associando-as às formas naturais, de sorte que as formas artísticas se misturam às coisas da natureza e vivem entre elas, como testemunhos do poder formativo do homem. As coisas, do mesmo modo que pedem para ser refeitas por quem deseja penetrá-las, também estão prontas a acolher as formas de arte, abrindo-se à colaboração e à solidariedade. E as obras de arte são feitas para viver no mundo e situar-se entre as coisas, em uma continuidade que as prolonga umas nas outras e as une em uma indissolúvel aliança.

Também os utensílios, os instrumentos se unem às coisas. Mas as obras de arte são mais semelhantes às coisas que os utensílios, a que também se acham ligadas pela comum origem artificial. É fato que as máquinas, os instrumentos e os utensílios se situam entre as coisas, mas atestando um domínio sobre a natureza mais que solidariedade com ela. E a sua disponibilidade é diferente da das formas, coisas da natureza ou obras artísticas, pois enquanto aquelas são independentes e esquivas, senhoras do próprio ainda que interpretável segredo, estes denunciam imediatamente a sua aberta instrumentalidade, e enquanto as primeiras se oferecem à contemplação, estes últimos prometem uma utilidade, e enquanto as primeiras não têm outra coisa a declarar senão a sua própria presença física, em que se desvelam inteiramente nos segundos a utilidade oferecida transcende a sua própria realidade. E é inegável que um utensílio, na sua nua e essencial conformidade ao fim, pode se tornar objeto de contemplação, e as formas podem ser sujeitadas ao grau de instrumentos e bens úteis, mas então no primeiro caso fica ultrapassada a mera utilidade e incluída na consideração da perfeição estrutural e, no segundo, a utilização pressupõe ao menos a possibilidade de um juízo estético, pois a forma mesmo considerada só como forma pode ser útil, e não de outra maneira, a menos que seja reduzida a material informe, sem contar que se a utilização das formas pressupõe sempre uma interpretação para o seu próprio êxito, ao invés, para a dos utensílios não se faz estritamente necessário uma sua íntima e dinâmica reconstituição, e é precisamente aqui que reside o pecado original da civilização da técnica, que tende a exonerar a pessoa que utiliza a natureza de todo processo interpretativo, no escopo de lhe ministrar todos os serviços com o mínimo de intervenção consciente. Isso porque, quanto mais o homem pode beneficiar-se da máquina sem ter que refazê-la a partir de dentro, acabando assim sujeito a ela e dependente dela mais que senhor e mestre seu, tanto mais cessa aquela colaboração do homem com esta. Pois nessas relações, quando se pressupõe uma certa personificação, o homem poderia abrir-se até a pausas de poesia.

6. Arte e comunicação. Se a forma é de per si interpretável, e nem existe interpretação a não ser de formas, ela é essencialmente aberta e comunicativa. Não somente é acessível a toda interpretação que procure penetrá-la e desvelá-la, mas ela mesma se oferece à interpretação pedindo-a e encaminhando-a. Nem tampouco o estímulo para qualquer processo de interpretação pode derivar de outra coisa senão da forma. A obra de arte, por isso, que é forma pura, é aquilo que existe de mais interpretável e comunicável: aberta plenamente e disposta a se revelar a quem se esforce por penetrá-la, ou melhor ainda, pronta a lhe solicitar e orientar a interpretação, pode-se dizer que ela encarna a própria essência da comunicatividade. Aliás, esta sua característica comunicativa se mostra, nela, com particular evidência e intensidade. Ela está *toda* presente em sua realidade física, e não remete a um significado que a transcenda, pois a sua própria existência é o seu significado; ela não é nem sinal, nem símbolo, nem alusão, mas não indica senão a si mesma. Não que seu aspecto sensível seja transparente a uma idéia que aí transluz e aí se manifesta ou a um espírito que aí se encarna e se revela, porque nela espiritualidade e fisicalidade são tudo uma coisa só, e a sua própria presença física é muito eloqüente e fala bem alto.

A obra de arte é assim, sob certo aspecto, a coisa mais compreensível de todas: não necessita de intermediários para se revelar, pois o seu próprio rosto físico é um significado vivo. O seu ser constitui um dar-se, sua existência é manifestação, e ela mesma irradia o seu próprio significado e difunde o seu próprio segredo. Sem dúvida, é esta precisamente a razão que a torna, por um outro aspecto, a coisa mais difícil de compreender, pois não se trata de captar o significado *de* uma presença física, o sentido *de* uma realidade material, o espírito *de* um corpo, mas de saber considerar a própria presença física *como* significado, a própria realidade material *como* sentido profundo, o próprio corpo *como* alma e espírito. Assim o espectador se acha diante da alternativa de não perceber senão uma simples presença e um objeto mudo ou de sentir-se atingir uma eloqüente e inexaurível mensagem. Isso depende apenas do seu modo de olhar, pois assim que a forma se põe em foco, logo se tira todo impedimento ao difuso discurso da obra.

A comunicabilidade da arte tem uma eficácia tão grande e profunda, que a simples freqüentação das obras é capaz de instituir um gosto, que é um modo de ver e apreciar, mas também um modo de pensar e sentir, e a simples presença de uma obra de arte cria para si o seu próprio público, público de pessoas ligadas entre si por ideais mas indissolúveis laços, e uma visão compartilhada da vida, através da arte, adquire um poder atrativo e difusivo mil vezes maior que com qualquer outra forma de comunicação. Para não mencionar amizades produzidas ou consolidadas pelo culto comum a certas formas de arte, ou os laços que estreitam entre si todos os aspectos artísticos de uma época ou de uma cultura, ou a função unitiva exercida entre os povos pela poesia dos grandes vates nacionais. Não é de se admirar, então, se a arte, a qual realiza o grau máximo daquela comunicatividade de que o homem, tão intimamente aberto à alteridade, tem tamanha necessidade, seja capaz de suscitar tamanho interesse e ganhar um lugar de tanto relevo na vida espiritual.

7. *Arte e expressão.* É a este caráter comunicativo, que a forma como tal possui, que se alude, no fundo, quando se afirma que a arte é "expressão". Pois expressão, aqui, é tomada no sentido mais intenso do termo, como é indicado, justamente, quer pela independência da obra que não remete a outra coisa senão a si mesma, quer pela coincidência, nela, de presença física e significado espiritual. E essas características, a obra de arte as possui enquanto forma, de sorte que a nota específica da arte é sempre a formatividade, embora esta implique, como aspecto ineliminável, a expressividade.

A expressão plena e completa só é atingida pela forma, pois apenas a forma tem condições de não exigir, para a própria interpretação, a referência a algo fora dela, mas declara ela mesma a sua natureza e o seu valor, e até mesmo o juízo, que se deve proferir a respeito da obra, seguindo as leis gerais de qualquer operação da qual resultou, está contido nela, como ratificação interna, da parte daquelas leis, da regra individual, que permitiu o bom sucesso da operação. Só como forma o resultado de uma operação se despede do seu autor, e sai mundo afora, espírito completo e independente, e fala por si mesma, iluminando-se, ilustrando-se e declarando-se, a tal ponto que até o autor dela recebe revelações inesperadas e insuspeitas, de sorte a ganhar validade e exemplaridade para ele mesmo também. Basta refletir um instante sobre as mais diversas obras do homem para se dar conta de que, em qualquer campo, quando se atinge a forma, esta contém *tudo* aquilo que ela deve ser, e se algo fica de fora, não existe forma, mas ainda procura, tentativa, projeto, esquema.

A forma, portanto, é antes de mais nada expressão de si mesma, porque contém tudo aquilo que declara, e declara tudo aquilo que é. Mas toda operação humana é expressiva, e não só formativa, no sentido de conter toda a pessoa que lhe toma a iniciativa e lhe assume o exercício, de sorte que, através da pessoal inventividade do autor, toda forma é o retrato de quem a fez, e leva a sua marca inconfundível. Essa marca, à semelhança de qualquer outro aspecto da forma, tanto mais se manifesta quanto mais a forma é ela mesma; tanto mais se desvela quanto mais a forma é acabada e realizada. A forma é expressão de si mesma e do autor, ao mesmo tempo: pessoal em duplo sentido, pois é pessoal enquanto revela o autor, e pessoal enquanto dotada de uma própria e independente personalidade. Uma coisa também não se acha separada da outra, pois a forma só tem uma personalidade própria se uma pessoa é o seu autor, e tanto mais consegue revelar seu autor quanto mais consegue ter sua autônoma personalidade. Pois a expressão do autor se acha presente no esforço formativo deste e nele se resolve, e assim a forma é retrato completo de quem a fez porque é a expressão completa de si mesma.

Na arte, então, onde o formar dá origem a um objeto físico e a pessoa do autor se tornou toda ela o seu próprio e insubstituível modo de formar, tudo isso aparece com a maior evidência, pois se a obra, em que fisicidade e espiritualidade são uma só coisa, não tem outro conteúdo senão a pessoa como estilo, pode-se dizer que ela é a própria pessoa do artista que se tornou objeto físico. Por isso, a arte é, sob diversos aspectos, algo menos e algo mais que expressão do artista. Algo menos, por ser antes de tudo auto-expressão, forma autônoma e independente, plenamente *iuris sui*; algo mais, por ser precisamente a própria pessoa do artista como matéria formada. E assim se pode continuar afirmando que a obra de arte não tem necessidade de referir-se à pessoa do autor, sem com isso separar nitidamente a obra do artista, porque por um lado a obra vive de sua própria vida, como forma de per si expressiva, aberta e comunicativa, e por outro lado ela é, de certo modo, a própria pessoa de seu autor, tão independente no seu próprio caráter comunicativo, que a eventual necessidade de referir-se ao seu autor, para ser compreendida, a comprometeria no seu próprio ser de forma, e a presença do autor na obra é precisamente identidade dele com ela.

8. Mundo e forma. Quando então se afirma que a obra artística "exprime" o mundo do artista, e certamente se pode e deve falar deste modo, importa não esquecer que esta "expressão" ocorre somente enquanto a obra artística é ao mesmo tampo um mundo e uma forma. E, se é verdade que ela não pode ser uma forma sem ser um mundo, não é menos verdade que também não pode ser um mundo sem ser uma forma.

Um mundo é a realidade universal tal qual vista por uma pessoa: é um sentido pessoal do universo, uma visão pessoal da realidade, uma concepção pessoal da vida ou, como já se disse acima, uma *Weltanschauung* e um *ethos*: é *um* modo tipicamente pessoal de interpretar *o* mundo. Não se trata de uma visão do universo que se ganhe mendigando, e permaneça confinada no intelecto e suponha uma homenagem extrínseca à convenção. Como tampouco não basta que se radique na sensibilidade a ponto de arrastar consigo as potências da imaginação e da fantasia. Um mundo é, isto sim, uma visão do universo que se torne carne e sangue de uma pessoa, que *seja* a própria pessoa em sua realidade viva; e a tal ponto que ela não tenha necessidade, para se revelar, de ser enunciada com palavras e apoiada com raciocínios e comunicada mediante discursos, pois se manifesta por si mesma, até nos atos menos controlados e conscientes, ou, ao contrário, muitas vezes justamente nas reações espontâneas e instintivas, e por vezes "sob" as palavras e as atitudes pessoais, como o espírito sob a letra, ou o rosto sob a máscara. Numa palavra, é aquilo que a pessoa *fez* de si mesma, e agora *é*: a substância histórica da pessoa tal qual é possuída por sua consciência, dirigida e governada por sua iniciativa, mas também pronta a condicioná-la e dirigi-la por seu turno, manifestando-se em diversas medidas em cada ato e em cada obra.

O que caracteriza um mundo é sua personalidade, mas isso não implica que não seja um mundo, uma visão coletiva da vida, pois também nesse caso se trata sempre de concepções pessoais. Ao mundo espiritual de uma cultura, de uma época ou de um povo, se tem acesso e dele só se participa pessoalmente, precisamente porque ele resulta de aportes pessoais, e é um modo de viver, pensar e sentir que congrega pessoas vivas e não vive nem atua a não ser que seja pessoalmente vivenciado. Assim o canto de um poeta pode tornar-se o hino de todo um povo e a saga de toda uma cultura, e se toda uma época encontra celebração nas próprias catedrais, isso se deve ao fato de os indivíduos anônimos que nisso colaboraram participaram na visão comum sem renunciar em nada à sua própria espiritualidade pessoal. Inutilmente se tentaria ir buscar na obra camadas diversas, como se em outra profundidade se pudesse encontrar a alma de cada artista, a alma de sua época, a alma de seu povo, a alma de sua cultura. Tudo isso se acha na obra num mesmo nível, e poderá ser evidenciado mediante uma consideração discursiva, mas só depois que se tenha compreendido todo o "mundo" da obra em seu conjunto indivisível, o qual justamente enquanto pessoal é também social e vice-versa.

Ora, na obra de arte um mundo adquire sua existência artística enquanto se identifica com a própria obra. No entanto, o mundo do artista acompanha a totalidade que o caracteriza, justamente no seu fazer-se arte, quer porque a visão do artista é já colocada sob o signo da formatividade e já manifesta a sua própria vocação formal, quer porque não lhe é indiferente o seu resultado artístico, o qual não lhe vem de fora, como algo acidentalmente sobrevindo, mas lhe brota do mais íntimo do ser, pela direção formativa imprimida pelo artista a toda a sua experiência, e portanto contribui para constituí-la em sua própria consistência de mundo espiritual. E em seguida, na arte, o mundo do artista se faz gesto do dar, modo de formar, estilo, e o mundo da obra é por isso a sua própria realidade física e sensível. O mundo do artista não é tanto aquilo que ele declara, mas sobretudo o que ela faz, e o mundo da obra não é tanto aquilo que ela diz, mas sobretudo o que ela é. Ou melhor, o artista não declara nem exprime a não ser aquilo que ele faz, porque, no fazer arte, declarar e exprimir são a mesma coisa que fazer e formar, e a obra não diz a não ser aquilo que ela é, porque na forma pura, ser e dizer são ambas a mesma e única coisa, e a obra diz tudo aquilo que é e é tudo aquilo que diz, nem pretende dizer outra coisa senão aquilo que é, e a forma é aquilo que exprime precisamente por não exprimir a não ser aquilo que é.

Na obra de arte, portanto, mundo e forma não são coisas diversas e alcançáveis somente em diversos níveis: a forma, justamente em sua existência física, *é* o seu mundo, e este é o sentido em que a expressividade da arte se reduz à sua formatividade. E este é justamente o aspecto que faz da arte algo extraordinário: estamos aqui diante de uma "coisa" e esta nos remete a um "mundo". Não que com isso a arte adquira uma função reveladora, como se tivesse condições para desvelar os arcanos do universo e mostrar, quem sabe, os inacessíveis segredos da realidade, e mesmo penetrar a oculta e profunda natureza das coisas. Mas a arte não é conhecer e sim "fazer". Mas este "fazer" *é*, ele mesmo, um sentido pessoal das coisas, de sorte que as formas da arte são mundos espirituais. E o leitor de uma obra artística não consegue vê-la como forma a não ser considerando-a como um mundo, nem pode considerá-la como um mundo a não ser compreendendo-a como forma. E se tudo isso é "expressão", é conveniente falar de expressão para aludir ao fato de que na obra artística a forma é um mundo, e a realidade física é um sentido espiritual. Mas também não se deve esquecer que expressiva é a forma como tal, e é expressão de si mesma, auto-expressão, como forma pura, que de per si tem um caráter essencialmente comunicativo, e cujo estilo é a própria espiritualidade do artista que, deste modo, aí se revela. Desta sorte, quando se afirma que a obra "exprime" o mundo do artista, pretende-se verdadeiramente dizer que ela, propriamente, o *é*.

A ARTE E AS OUTRAS ATIVIDADES

9. A vida na arte e a arte na vida. Mas outra profunda razão do grande interesse que o homem dedica à arte e do lugar eminente que ela ocupa na experiência humana é que a arte nunca se acha tão longe da vida que não a faça convergir para si na totalidade dos seus aspectos, exercendo nela uma grande influência e suscitando por ela interesse profundo e vital, e que não se limita a satisfazer tendências particulares, mas tal que empenha a pessoa toda inteira e a satisfaz em todas as suas exigências. A arte, assim como não pode deixar de nutrir-se da espiritualidade de quem a exerce, também não pode deixar de se revelar na vida do autor e do leitor, tornando-se para o primeiro razão de vida e, para o segundo, necessidade e alimento espiritual.

No artista nem sempre se pode distinguir a vida da arte, e a arte da vida. Mas o seu próprio viver é já formativamente orientado, de sorte que ele pensa, sente e age por formas, e toda a sua experiência é o viveiro de suas intenções formativas que aí se vão esboçando e daí emergindo, como inúmeros insights sugeridos pela própria vida já colocada sob o signo da arte. Além disso, para ele a arte é razão de vida, a tal ponto nela se empenha com toda a sua pessoa e para ela faz confluir toda a sua experiência pessoal, intencionalmente dirigida para fins formativos. E mesmo que esta fosse desejada e sonhada evasão da vida, mesmo assim seria vida, ainda que solitária e à parte, ou mantida cuidadosamente distinta de outras atividades mais urgentes ou da mediocridade do viver cotidiano, ou mesmo só imaginada e vivida na fantasia. Enfim, para a indivisível concretitude da vida espiritual de uma pessoa, a arte chega a ocupar o lugar, no artista, de outras atividades, a tal ponto que muitas vezes, para ele, fazer arte é justamente seu modo de pensar, ver, sentir e agir, sem que por isso sua arte, perseguida com puro e incontaminado exercício, deixe de ser tal, e de modo que o fim ulterior seja alcançado justamente pelo exercício da arte tão ciumentamente executado; como arte e moralidade em Dante, onde a tarefa moral que ele se fixava tendia por si a configurar-se na arte, e a arte, amorosamente perseguida por si mesma, assumia o caráter de missão moral.

Não é mister recorrer à literatura militante de todos os tempos para se dar conta desse fluir da vida para a arte e refluir da arte para a vida. Observações mais tênues mas não menos importantes podem desvelar-lhe o funcionamento. No pintor figurativo, por exemplo, não se pode distinguir a mão do olho nem o olho da mão, isto é, o modo de formar do modo de ver, nem o modo de ver do modo de formar. Ele pinta como vê, mas já vê formando e construindo: sua figuração é exigida por seu modo de ver, mas a sua visão já é formativa. Apenas com seu modo de olhar ele já recorta no que vê sua tela, e seu ver já é pintar, e seu pintar é um prolongamento do seu ver, pondo em forma visível a sua formatividade. Pintar e ver tendem a coincidir, pois o olhar é seletivo e construtivo, e o pintar é visão formativamente interpretante, e o artista, quanto mais forma como vê, tanto mais é convidado a olhar e ver segundo seu modo de formar: modo de ver e modo de formar se continuam um no outro, inseparáveis em seus resultados, e nutridos por recíprocas influências. A tal ponto que o próprio espectador aprende a ver e apreciar segundo o modo como o artista forma e representa. Não que lhe aconteça encontrar, no que vê, as formas da pintura, mas olha de modo a vê-las, e procura aí a adequada perspectiva e o correto enquadramento, e recorta na paisagem as telas de seu autor, porque até o seu olhar se fez construtivo e formativo. E assim acontece que muitos pintores ensinam a quem os contempla e os aprecia não apenas um modo de olhar as obras de arte, mas também um modo de fitar as coisas. Pois o ver e observar não são coisa de pouca monta, pois são ditados por toda a espiritualidade de quem olha, de sorte que o só fato de modificar o modo de ver indica já uma mudança em toda a vida espiritual da pessoa.

O leitor, então, contemplando e apreciando as obras de arte não apenas aprende a educar o próprio gosto artístico, refinando-o em suas expectativas e em seus juízos, mas também entra em contato vital com mundos espirituais que lhe falam com a evidência e comunicatividade próprias da arte. O interesse despertado pela arte não é só questão de gosto estético, mas também e sobretudo de humanidade; ou melhor, justamente por ser questão de gosto se pode dizer que seja também questão de humanidade, porque como nas obras um espírito se torna estilo e um mundo se torna forma, não há também estilo que não seja espírito ou forma que não seja um mundo, e espírito e mundo se precisam em si mesmos ao se fazerem estilo e forma, assim também no leitor o gosto é sua própria espiritualidade feita expectativa artística, de sorte que nele a exigência da beleza artística não pode ser satisfeita a não ser quando se satisfazem as exigências de toda sua personalidade, e o prazer da contemplação é ao mesmo tempo interesse vital e alimento do espírito. Mas essa satisfação também não é indireta, como se a contemplação da obra de arte se limitasse a tornar-se, no conjunto da vida interior, um acréscimo de espiritualidade exigindo atitudes concomitantes mas independentes ou promovendo conseqüências particulares. A satisfação é direta, porque não se pode saciar o sentido estético quando se quer separar, na obra, a alma do corpo ou o corpo da alma, o mundo da forma ou a forma do mundo, o espírito do estilo ou o estilo do espírito. Tudo isso é coisa impossível e absurda, pois seria como querer separar a obra de si mesma.

10. Humanidade da arte: arte maior e arte menor. É portanto graças à profunda, ineliminável e constitutiva humanidade da arte que a vida penetra na arte assim como a arte se insere na vida, e assim como a arte se alimenta da espiritualidade, esta também pode colher frutos na arte, e como não é possível o exercício puro da formatividade sem que nisto se empenhe toda a personalidade, da mesma maneira não é possível o ato de contemplação que não seja ao mesmo tempo uma satisfação ou ao menos um interesse total e vital.

A afirmação da humanidade da arte não implica de modo algum concessão ao conteudismo, porque o mesmo ato de especificação da formatividade, enquanto por um lado garante que na arte penetre a espiritualidade do artista, por outro lado assegura que ela aí penetre, precisamente, na forma da arte. Certamente, se é mister proclamar bem alto a humanidade da arte, para se defender do esteticismo, que leva a interpretações "formais" dos fatos artísticos, deve-se também estar em guarda para que essa reivindicação não adquira, por ricochete, um caráter deploravelmente conteudístico, como parece hoje acontecer a muitos, que até bem pouco tempo se mantiveram apegados, obstinadamente, a uma forma de teimoso formalismo, considerando-o indispensável para garantir a autonomia da arte, e agora, evidentemente cansados de tantas lutas, estão dispostos a jogar tudo fora e fazer-se paladinos de um grosseiro conteudismo sociológico. Mas a própria arte se encarrega de desmenti-los, porque, em virtude de sua própria estrutura, jamais existirá uma arte tão distanciada da vida que não faça convergir para si a vida de onde brota, nem uma arte a tal ponto conteudística que não se saia bem no seu intento a não ser por via puramente artística, pois assim como a arte não pode prescindir de um conteúdo, de outra maneira deixaria de ser arte, da mesma maneira o seu conteúdo aí não opera a não ser como energia formante e modo de formar, de outra maneira nem se poderia dizer que haja arte. Por isso pura decoração ou intuito ilustrativo, poesia de evasão ou literatura militante só entram no campo da arte, se participam desta sua natureza, pela qual a preciosidade do exercício estilístico e o puro vôo da fantasia jamais arrastem consigo todo um mundo espiritual, e a mais viva aderência ao argumento e o propósito firmemente militante não pretendam ter sucesso a não ser fazendo arte, e só arte. Como na arte a mais insignificante questão de estilo é, no fundo, questão de humanidade, também não se pode tratar de humanidade, a não ser que se apresente, precisamente, como questão de estilo.

E quem pretender fazer questão de "verdade" na arte, só poderá fazê-la referindo-se a esta sua constitutiva "humanidade". Mas aqui não se trata, propriamente, de uma "verdade de expressão" ou de uma "cosmicidade" da arte, porém de estilo, e este, justamente como estilo, *é* a irrepetível e ao mesmo tempo aberta personalidade do artista, como energia formante e modo de formar. Dupla é então a raiz dessa universalidade da arte, graças à qual se diz que o artista individual se faz intérprete de toda a humanidade, a qual nele encontra uma voz que não está ligada à angústia de um indivíduo particular, mas se levanta até ao nível do universal humano: a própria pessoa do artista e a obra como forma. Quanto mais então se aprofunda a pessoa em si mesma e quanto mais se coaduna com ela a forma, tanto mais se alcança um plano de humana comunhão, em que pessoas e formas se reclamam reciprocamente, em mútuo e inesgotável diálogo.

E é também a humanidade da arte que permite distinguir entre arte maior e arte menor, sem que isso faça o valor artístico depender de outros valores. Maior é a arte quando nutrida por uma espiritualidade mais rica e mais robusta, por uma visão do mundo mais vigorosa e complexa, por um mundo espiritual maior e mais poderoso, por um elã mais novo e original; e menor a arte, quando mais fraca e tênue e limitada a voz espiritual que aí se declara, e mais frouxo e débil o estilo. Mas tudo isso não significa reduzir a diferença a um conteúdo pressuposto, fazendo disso uma questão estranha à arte enquanto tal, como se a arte não fosse em si nem maior nem menor, pois humanidade, espiritualidade, personalidade, na arte, *é* o seu *próprio* estilo, e quando se fazem essas distinções se faz, precisamente, questão de estilo.

11. A arte e as outras atividades. Esta profunda e constitutiva humanidade da arte, pela qual, na concretitude da pessoa, a arte é exercida em íntima ligação com toda a vida espiritual, explica como os limites entre a arte e as outras atividades, embora bastante nítidos e precisos, todavia dão lugar aos mais diversos cruzamentos e aos encontros mais complexos. A arte é sem dúvida uma atividade humana que, gozando de uma autonomia própria, que não tolera subordinação a outros fins, é exercida *entre* outras atividades, mas isto não impede que ela alcance o próprio fim exercendo-se *dentro de* ou *através de* outras atividades, ou que outras atividades alcancem os próprios fins *através* dela, sem que com isso se caia em alguma confusão de valores ou, pior, na subordinação de certos valores a outros e diferentes.

Antes de mais nada, todo o âmbito da vida humana permanece aberto à operosidade artística, oferecendo-lhe as mais diversas ocasiões para se exercer, segundo a própria natureza, dentro mesmo das mais diversas atividades. O fato de cada operação humana exigir, para ser bem sucedida, um exercício de formatividade institui a possibilidade de que esse caráter formativo se acentue em uma particular evidência, intencionalmente procurada no próprio ato que persegue o intuito específico da operação em curso. E assim pode a arte inserir-se em diversas manifestações da vida humana, sem sofrer dano em sua específica natureza de arte nem comprometer o resultado próprio da atividade em exercício. Sempre que se trate de um fazer que se possa exteriorizar em figuras físicas e sensíveis, pode intervir a arte, embora o intuito não seja imediatamente artístico. Muitas vezes a arte foi procurada e realizada dentro de outras atividades, mediante prolongamento artístico da formatividade exigida para o bom resultado das operações correspondentes, e até explorando a mesma eficácia da arte para a consecução dos fins específicos da atividade exercida. A eloqüência forense, política e religiosa não falha em seu fim oratório se a formatividade intrínseca à psicagogia é considerada como fim perseguível em si mesmo, a tal ponto que fim oratório e fim artístico acabam convergindo, e o discurso se torna tanto mais persuasivo quanto mais artístico, e tanto mais artístico quando mais persuasivo. As cerimônias da vida social, pública e privada, política e religiosa, ganham um colorido artístico e às vezes não se pode afirmar nem que as exigências do rito ou do culto prevalecem sobre o fim artístico e vice-versa, pois ambos encontram simultâneo e igual satisfação. Os prazeres da conversa tanto mais crescem quanto mais se abrem à possibilidade de o falante abandonar-se, ou melhor, obedecer às próprias exigências do relato que está fazendo, o qual se torna assim um fim em si mesmo. A aparência da pessoa e a intimidade da casa, mediante a exigência de adequados hábitos de vestir-se e enfeitar-se, oferecem imenso campo aos objetivos artísticos. A arte, justamente no ato de lhe trazer a própria intencionalidade, cria ali novas exigências pondo-se ao mesmo tempo em condições de satisfazê-las. E até a produção de objetos de utilidade pode às vezes abrir a técnica a possibilidades artísticas, tanto é verdade que os antigos incluíam entre as artes mecânicas algumas que foram depois consideradas belas artes, e a época atual, inversamente, se dispõe a apreciar esteticamente certas máquinas e um sucesso artístico na funcionalidade.

A formatividade de toda operação é portanto sempre capaz de acentuar-se em uma evidência fim em si mesma, isto é, evocar a pura formatividade da arte, mas nesse caso nem os fins não artísticos são suprimidos pela arte ou chegam a negá-la e suprimi-la. Assim as épocas que perseguiram a arte nas mais variegadas manifestações da operosidade humana deram lugar a outras épocas que preferiram separar a arte das outras atividades, isolando-a em uma pureza ciumenta e incontaminada. Certamente, deste modo poderia abrir-se o caminho para o esteticismo, no sentido de que a intencionalidade artística imprimida à formatividade intrínseca a uma certa operação pode acentuar-se a tal ponto de subordinar a si o fim da mesma, e dela servir-se como de matéria para um fim puramente artístico. Não se deve porém esquecer que essa forma de esteticismo, que em tudo exige arte e manda subordinar a ela qualquer outro valor, foi muitas vezes substituída por outra maneira de esteticismo, de sinal contrário, separando de tal modo a arte de toda outra atividade a ponto de fazê-la objeto de uma misteriosa e requintada degustação, confinando a arte em uma atmosfera rarefeita e esterilizada, sem vida nem humanidade.

Muitas vezes porém ocorre um entrelaçamento ainda mais complexo de atividades, como quando acontece que um resultado artístico seja alcançado mediante a realização de fins não artísticos ou se alcancem fins não artísticos através de uma intenção artística.

De um lado existe a possibilidade de um resultado artístico através de operações que visam em si realizar outros valores, no sentido de que nem o valor artístico está subordinado ao valor específico perseguido, nem este último é pensável em sua própria natureza como desacompanhado do primeiro. Isso acontece, por exemplo, em civilizações dotadas de alto sentido estético, como a grega e a humanística, onde não apenas se põe em particular evidência a formatividade intrínseca a toda operação, mas também dificilmente se pensa qualquer atividade sem um fim artístico, e é impossível, por exemplo, um discurso científico ou filosófico ou uma prática política ou religiosa que não culmine em valor artístico. Nesses casos, a intencionalidade específica da operação, prática ou especulativa, tanto faz, não é apreciável em seu exato valor autônomo a não ser levando em conta sua íntima necessidade de ter um resultado artístico, pois não é indiferente a esse pensamento ou a essa prática o seu culminar em arte, assim como não é indiferente a esse tipo de arte a sua aderência a fins em si não artísticos.

Às vezes, porém, a própria arte, perseguida como tal, assume outra função, como acontece a povos inteiros ou a certos artistas, que fizeram arte, e arte da melhor qualidade, fazendo ao mesmo tempo, por exemplo, filosofia e religião, a tal ponto que seu modo de filosofar ou rezar, permanecendo arte, ou melhor, justamente como arte, e quanto mais intensa arte, tanto mais profunda a filosofia e elevada a forma de oração. Também não é algo indiferente a essa forma de arte assumir funções de filosofia ou religião, nem ao pensamento filosófico ou à aspiração religiosa este seu resplandecer e irradiar-se em formas de arte.

Esses dois modos diferentes de entrelaçar o valor artístico com outros e diferentes valores se alternam e ganham outras nuances no decorrer da história da civilização, dando lugar a obras de arte de natureza composta, embora unitária, em que seria grave erro querer inserir distinções ou efetuar separações, deixando-se escapar assim aquele complexo orgânico e indivisível pelo qual o valor artístico adere a outros valores ou os envolve. Assim na arte primitiva as figuras têm sentidos mágicos que investem toda a vida; e na arte antiga não é fácil dissociar o fim artístico do político ou religiso; e na arte cristã arte, moral e religião se acham intimamente unidas e não podem separar-se. Uma contemplação moderna dessas obras, caso pretenda demorar-se em consideração puramente artística, deixar-se-ia escapar o próprio valor artístico, assim como uma consideração filosófica, política, ética ou religiosa que não levasse em conta a sua qualidade artística, falharia no seu próprio intuito.

12. Arte e moralidade. Entre as muitas formas de ligação da arte com outras atividades do espírito humano, vou deter-me no exame de apenas duas, que são de resto as que mais dão na vista e mais controvertidas: as relações entre arte e moralidade e as relações entre arte e filosofia.

Talvez se esbarre num impasse, e não se consiga resolver a questão, quando se diz que a arte em si não é nem moral nem imoral, e que todo julgamento a esse propósito subordina a arte a outros valores e compromete a sua necessária autonomia. De nada adianta igualmente remeter o juízo sobre a moralidade à personalidade do artista, distinta daquela da obra, como se aquela não tivesse nesta a sua mais adequada afirmação, e como se a segunda não fosse a primeira fixada na própria matéria formada da obra.

No fundo, o que se teme, abordando este problema, é a eventualidade de um conflito entre um valor artístico e o valor moral, e a possibilidade de uma obra, que realiza um valor em determinado campo da vida espiritual, poder ao contrário ser considerada como um desvalor em outro terreno. E então, conforme seja maior a preocupação ou com o valor moral ou com o valor artístico, uns dirão que uma obra de arte se é imoral não é obra de arte, e outros dirão que uma obra se é de arte não pode ser imoral. E assim se estabelece uma distinção entre moralistas e antimoralistas, os primeiros prontos a sacrificar certos valores artísticos em nome de valores morais, e os últimos dispostos a encontrar valores éticos, mais ou menos ocultos, contanto que salvem a arte das acusações dos primeiros, permanecendo tanto uns como os outros no mesmo plano, como o atesta a concessão dos primeiros aos últimos, reconhecendo que não basta que se atinja um valor moral para garantir de per si um igual valor artístico, e a concessão que os últimos fazem aos primeiros, preocupando-se em reconhecer à arte uma intrínseca moralidade.

A questão fica irremediavelmente comprometida se a restringimos a uma questão de mero tema ou assunto, como quando se diz que um argumento em si imoral é transfigurado pela arte, no sentido de que o autor, se nisso participa e a isso adere com evidente complacência, cai na imoralidade e deixa de fazer arte, mas se ao contrário consegue extrair arte da própria imoralidade, com isso resgata ipso facto a sua imoralidade, e sua transfiguração artística já é de per si uma condenação, obtida com o simples toque artístico, sem juízo explícito ou declarada apreciação moral. E se algum leitor, mesmo assim, fica moralmente perturbado, isto se deve à sua própria falta de moralidade. Tudo isso é evidentemente possível, e acontece muitas vezes. Mas a questão é outra, ou seja, trata-se de perguntar se, à parte a moralidade ou imoralidade de um tema, ou de um objeto, se poderia encontrar moralidade ou imoralidade no próprio modo de abordá-lo. Ou falando em termos mais genéricos, no estilo de autor, e portanto se uma forma de arte poderia ser considerada moral ou imoral justamente em sua qualidade artística.

Em síntese, deter-se na questão do argumento significa parar no limiar do problema, assim como tentar ajustar as coisas de modo a fazer sempre coincidir valor artístico e valor moral significa evitar o problema e deixá-lo por resolver. E em ambos os casos não se levam em conta não digo os reflexos pedagógicos da questão, que não constituem uma dificuldade, pois é claro que espíritos já mal dispostos ou mentes ainda imaturas e pouco ponderadas possam receber dano mesmo de obras onde a purificação artística de temas imorais é vigorosa e patente; mas se esquece sobretudo o terrível e dramático problema que foi, para certas culturas, a necessidade de repudiar, por razões morais ou religiosas, formas de arte das quais não se contestava absolutamente o valor artístico. Estas, aliás, eram tanto mais apreciadas em arte quanto mais incriminadas em moral, até o ponto que pareceu solução adequada, embora drástica e radical, desconfiar da própria arte, identificada com aqueles modelos exemplares.

13. Formatividade constitutiva da moralidade e moralidade constitutiva da arte. Quem se dispuser a enfrentar mais a fundo o problema deve, assim penso eu, recordar antes de mais nada: assim como existe uma formatividade constitutiva da moralidade, existe também uma moralidade constitutiva da arte.

A vida moral exige um vivaz e incessante exercício de formatividade, como se evidencia claramente assim que se pensa na necessária capacidade de inventar a ação exigida pela lei moral em cada situação determinada, e de realizá-la inventando o modo de lhe traduzir a intenção em atos convenientes, submetendo as circunstâncias para que acolham as obras assim realizadas e vigiando para que se mantenha e preserve o seu originário valor moral. Deve-se também lembrar a inventiva produtividade que se exerce ao tentar conseguir a profunda coerência do próprio caráter, ou seja, da própria "figura" moral, quer através dos atos, das ações e das obras, quer através dos sentimentos e disposições de alma, das intenções e dos propósitos, dos arrependimentos e expiações, dos recolhimentos e perseveranças, pois as obras e os caracteres são "formas", e o seu valor ético só se pode alcançar através de um constante exercício de formatividade. Mas a atividade formativa penetra na vida moral de mil outros modos, como o atestam, por exemplo, os atos com que se "figuram", em um processo deliberativo, ações e obras possíveis, cujo projeto se esboça e cuja realização se tenta prever, bem como seu provável resultado moral, ou com o qual se "figura" ou representa o caráter ou a pessoa que se desejaria ou se poderia ou se deveria ser e então se tenta representar a sua parte como em um palco, ou com o qual se tenta "representar" um ideal moral a atribuir à própria vida, como seu fim e significado; e a própria possibilidade de "gênios" morais, que inventam e realizam obras memoráveis e ações exemplares, propondo assim a quem neles se inspira "estilos" de vida e "regras" de conduta, e cuja própria vida, dedicada dia a dia à consecução de uma perfeição toda pessoal, se torna forma paradigmática e modelo ideal de moralidade. Deste modo, a "imitação", tão estreitamente ligada à formatividade, porque sempre visa formas exemplares, torna-se muitas vezes norma e prática de vida moral, e até mesmo é relacionada com um modelo divino e incomparável.

Por outro lado, existe ainda uma moralidade sem a qual a obra artística não chega a bom termo e o artista não é realmente artista. Para sair-se bem na sua empreitada, o artista precisa considerar a arte como tarefa que lhe exige dedicação, como a razão vital de sua atividade, como compromisso assumido responsavelmente. E é preciso ainda que considere as normas poéticas, que o seu trabalho a cada passo exige dele, como verdadeiras leis morais propriamente ditas, a cuja observância está obrigado pelo próprio compromisso inicial e implicitamente assumido e que, violado, o levaria a realizar um desvalor ao memso tempo artístico e moral. Deve também manter-se fiel ao compromisso de não subordinar sua atividade artística a nenhum outro fim, bom ou mau, a seu ver ou de outros, para seguir o fim da arte, garantindo-o e preservando-o de desvios inconcludentes ou de indesejadas intromissões, ainda que sugeridas por finalidades de per si não reprováveis ou até mesmo louváveis. Sem dúvida, aqui reside a moralidade da arte enquanto arte, e abrange os deveres do artista para com a própria arte, e consiste na necessária e estrutural eticização que, por causa da concretitude e indivisibilidade da vida humana, acontece em cada operação, e faz com que as leis do pensamento ou as leis da arte se tornem inevitavelmente leis morais para quem se põe a pensar ou a formar, em virtude da própria iniciativa com que uma atividade se especifica. Mas é também um concreto e atual exercício de moralidade, e basta para fazer com que a obra de arte seja, ao mesmo tempo, um valor artístico e valor moral.

14. Estetismo moral e moralismo estético. Há certamente um modo de inserir a arte na moralidade e a moralidade na arte, que acaba comprometendo os respectivos valores e, subordinando-os alternativamente um ou outro, conduz ao estetismo na vida moral e ao moralismo no terreno artístico.

Pode assim acontecer que a vida moral se torne ela mesma a "matéria" de uma intenção exclusivamente formativa, como quando se quer fazer da própria vida uma obra de arte, ou se procura um belo gesto ao invés de fazer uma boa ação ou se evitam ações más só por serem deselegantes e vulgares, ou em todo o comportamento não se segue outro critério a não ser o estético. Ou pode também acontecer que à atividade moral não se prescreva outra lei a não ser a da arte, a lei do resultado, de modo que a moral pode ficar reduzida a mera técnica. Tanto num caso como no outro a obra deixa de ser moral para se tornar apenas artística, e isso, na verdade, acaba corrompendo não apenas o juízo ético mas, a longo prazo, também o estético, pois não é impunemente que se subtrai a própria vida à lei moral. Esta, ao recuar, costuma ceder o seu lugar ao puro capricho e ao mero interesse, de sorte que o próprio critério artístico é logo substituído pelo puramente econômico. A moralidade fica assim predisposta a explorações para fins e propósitos que nada têm a ver com a arte ou com a moral, pois substituir o dever pelo gosto e a norma ética pela do sucesso significa abrir as portas ao capricho e à força e solicitar o seu triunfo, sejam quais forem as ideais aparências com as quais seitas ou indivíduos vestem ou cobrem essa brutal e inferior humanidade.

Pode ainda, por outro lado, acontecer que o artista, ao invés de servir à arte, dela pretenda servir-se com escopos morais e que a arte seja apreciada como tal somente enquanto realiza finalidades éticas. Mas com isso se põe em fuga a arte, pela explícita moralização, e a moralidade fica também prejudicada, quer porque o artista falou em seus deveres para com a arte, quer por ser pouco correta uma moralidade que, para se difundir, tolere ou mesmo peça semelhantes violações. Isso é algo tão pacífico que não é preciso insistir nesse ponto. Importa, isto sim, sobretudo preservar a justa luta contra esse moralismo estético de mal-entendidos inspirados em uma concepção demasiadamente rígida da autonomia da arte, que alguns acham comprometida sempre que o artista em sua obra der testemunho de exigências éticas ou de uma paixão moral, a ponto de afirmar que, se nesse caso se atinge a arte, isto acontece malgrado e contra a intenção moral do artista. Certamente, é mister reconhecer que a presença de um fim ético, ditado, não tanto por uma inspiração profunda, mas sim por intenção explícita e exclusiva, enfraquece ou suprime a arte, e que o artista, mesmo considerando, em sua consciência, determinados valores ou éticos ou religiosos, como superiores de certo modo aos valores artísticos, deve todavia no seu trabalho preocupar-se acima de tudo com fazer arte. Será graças à sua espiritualidade, fazendo-se modo de formar e tornando-se um mundo e um estilo, que penetrará em sua obra uma explícita ou implícita exaltação dos valores morais ou religiosos que mais lhe estão a peito, e pelos quais o seu espírito manifesta sincera aspiração. Mas é mister igualmente reconhecer que neste caso a arte será verdadeiramente arte apenas se for arte moral e religiosa, e quem não levar em conta esta sua qualidade intrínseca, sob o pretexto de a arte ser sempre sem adjetivos, não descobre a via de acesso para ela e não consegue captar nem o sentido nem o valor da arte. Também não fará sentido dizer que é arte "apesar" da intervenção de aspirações religiosas e significados morais, por ser verdade justamente o contrário, ou seja, em um artista que tenha essa determinada espiritualidade, perpassada de preocupações éticas ou religiosas, a arte só pode ser esta, pois somente este estilo é o estilo próprio de tal personalidade, e somente nele atua o seu espírito, sua concepção das coisas, toda a sua personalidade se define pessoalmente e ao mesmo tempo se faz o seu próprio modo de formar. Assim, o seu mundo cresce juntamente com essa forma. Numa palavra, o artista atingiu a arte porque soube converter a própria pessoa em energia formante, que encontra por si mesma o seu estilo reservando-lhe toda a paixão moral que o anima e inspira.

15. Ideal estético da moralidade e função moral da arte. Mas essa confusão de atividades não ocorre quando, sem subordinar um valor ao outro, se põe em evidência um possível ideal estético da moralidade ou uma possível função moral da arte, pois nesse caso cada operação se mantém no seu valor específico no próprio ato que, na concretitude da vida espiritual, recebe o reflexo da outra ou nela projeta o seu.

Assim é bem possível que na vida ética se acentue com particular evidência a formatividade que aí se exerce, de modo que ela adquire uma intencionalidade que a torne de certo modo um fim em si mesma, sem que este prevaleça sobre o fim moral a ponto de oprimi-lo ou escondê-lo, mas antes lhe favoreça e promova a realização. Este é o caso em que a própria vida moral pode tornar-se uma verdadeira arte, no pleno sentido da palavra, sem perder sua característica eticidade, pois então se dá a devida atenção à perseguição de um valor moral e à inventividade exercida para alcançá-lo, e na obra se aprecia com igual intensidade a perfeição ética e a harmonia artística. Nada mais complexo, na vida moral, que a representação de um ideal de vida, pois aí convergem a mais rigorosa consciência do dever, a mais apaixonada aspiração do sentimento, a mais viva potência da fantasia e o mais produtivo vigor da formatividade. Nessa rica constelação bem pode acontecer, e acontece mais de uma vez, na história das doutrinas e das experiências morais, que um ideal estético seja proposto à moralidade, sem que com isso se dê rédea solta à irrupção do sentimento ou à vivacidade da imaginação, nem que com isso se fomente o capricho das paixões, pois dever e gosto, sabiamente unidos e equilibrados, andam lado a lado e se tornam aliados, e um se beneficia com o outro e se apóiam reciprocamente. É o que acontece por exemplo quando se propõe ao homem, como ideal de perfeição moral, uma sábia e por assim dizer artística harmonia de dever e inclinação, ou harmonia de racionalidade e sensibilidade.

Nada exclui, então, que à apreciação estética de uma obra de arte se some um juízo ético, que veja ou ponha em evidência sentidos morais e lições espirituais tiradas da própria arte contemplada e apreciada como tal. Deste modo, enquanto a obra irradia sua beleza e a todos revela o seu sentido moral, o leitor se vê convidado a considerá-la como guia não somente de sua vida mas também de seu gosto. Sem mencionar que o mesmo fruir das obras de arte, embora tenha esbarrado com a desconfiança de quem desejava expulsar o artista da cidade, foi muitas vezes invocado como eficaz meio pedagógico. Pois este, justamente enquanto tem como fito captar a obra como pura forma, convida o olhar a se fazer vidente da mesma forma, ato no qual a alma se recolhe em si mesma, preserva-a das distrações, habitua-a à interpretação, educa-lhe os interesses, dispõe-na para o valor e a abre para os píncaros da vida espiritual.

16. Obras julgadas belas e imorais ao mesmo tempo. Não é portanto necessário recorrer ao princípio da conversibilidade dos valores, ou à idéia do belo como símbolo do bem, nem muito menos abandonar-se a um grosseiro conteudismo, para se aperceber da moralidade que envolve toda a arte, quer constituindo-a a partir de dentro, quer irradiando-se da forma. Também não se deve exacerbar a tal ponto a preocupação com a autonomia da arte a ponto de proibir todo discurso moral sobre os fatos artísticos. E, de resto, aqueles que com irônica complacência relegam tais discursos para o reino das almas escrupulosas são depois os primeiros a exigir do artista uma rigorosa e severa dedicação ao próprio trabalho, e a considerar-se mais elevados e enriquecidos com a freqüentação das obras artísticas.

Tendo-se admitido tudo isso, facilmente se pode ver que, do ponto de vista do leitor e apreciador da obra de arte, subsiste perfeitamente a possibilidade de considerar bela uma obra que ao mesmo tempo seja julgada imoral, e vice-versa. É claro que um determinado estilo, contendo a concreta espiritualidade que nele se fez modo de formar, pode parecer imoral do ponto de vista de uma espiritualidade completamente diferente, que encerre uma outra interpretação da realidade e outra atitude existencial. Pode acontecer, sem dúvida, que essa profunda divergência de espiritualidades produza no leitor tanta ojeriza para com certas formas de arte que lhe impeça até mesmo de ter uma avaliação artística positiva. Mas pode também acontecer que um sentido crítico maduro e seguro lhe permita perceber logo a presença de uma arte verdadeira e autêntica, à qual todavia o seu espírito lhe proíbe de dar um consentimento moral, e pode acontecer mesmo que ele sofra com o desconcerto que lhe causa esse conflito de valores e só a contragosto seja induzido a reconhecê-lo ou a dele tirar determinadas conseqüências. E essa sua reprovação não tem neste caso caráter apenas conteudístico, nem pressupõe alguma absurda separação do mundo da forma, pois o juízo moral se refere diretamente ao estilo, ou seja, precisamente àquilo que faz a arte ser arte.

17. Arte e filosofia. Afirmar que arte e filosofia são incompatíveis e que onde está uma a outra não está, porque razão e imaginação, conceito e intuição, pensamento e fantasia se excluem mutuamente, de sorte que onde há verdadeira arte não existe filosofia como tal ou ainda não ou já não mais, é uma afirmação que corre o risco de simplificar excessivamente os termos da questão. A história tanto da arte como da filosofia apresenta uma situação bem diversa, bem mais complexa e multicolorida.

Há sem dúvida diversidades e divergências, pois se a arte é especificação da formatividade, a filosofia é especificação do pensamento, e neste sentido vigora a nítida distinção que as dividiu desde tempos imemoriais e que ainda recentemente foi novamente acentuada com bela imagem, solícita não menos da diferença que as separa como da paridade que as assemelha, graças à qual poeta e filósofo olham, ambos, para o ser, muito perto um do outro, mas do alto de montes diferentes. Mas isso não exclui a possibilidade de contatos e relações de familiaridade, de intercâmbios e comunhões, que deste ou daquele modo se sucederam no palco da arte e da filosofia. E se a questão se coloca, em certo sentido, para todas as artes, coloca-se especialmente e de modo mais complexo para a arte da escrita onde a matéria da arte é a palavra, tomada em seu duplo caráter de som e sentido, e portanto impelida pela exigência de ser considerada por si mesma e simultaneamente dotada da capacidade de manifestar o discurso do pensamento.

18. Formatividade na filosofia e filosofia na arte. A primeira coisa a dizer a esse propósito é que, se por um lado existe na filosofia um exercício de formatividade, pelo outro há um sentido no qual se pode afirmar também que toda obra de arte contém uma filosofia.

É claro que o pensamento filosófico exige um exercício de formatividade, e ao dizê-lo não me estou referindo apenas à inventividade exercida pelo filósofo tanto no colocar seus problemas, fazendo-os emergir de uma situação histórica, cultural e pessoal, e configurando-os como problemas, como também no modo de resolvê-los, procurando e achando aquilo que a razão filosófica exige como resposta adequada e satisfatória no caso. Também não me refiro apenas à atividade produtiva com a qual o pensamento filosófico se realiza plenamente em sua própria linguagem, adequadamente fixada de forma explícita e comunicativa, adequadamente concatenando suas partes e passagens de uma para outra e num conjunto bem articulado e com boa circulação dentro do sistema, de tal sorte que um sistema filosófico na clara harmonia e na íntima conveniência de sua construção aparece verdadeiramente como forma, na qual o próprio ato da avaliação especulativa se oferece à pausa de uma contemplação estética. Não penso apenas na possibilidade dos "gênios" da filosofia, que elevam a especulação aos mais altos píncaros de onde ela pode falar a épocas inteiras e a muitas gerações de pósteros, propondo temas imortais a uma meditação infinita que transpõe o tempo e transcende as pessoas e se multiplica em rebentos sempre novos e fecundos, e ocasionando todos os aspectos da limitação, quer daquela que prolonga inventando, quer daquela que repete enrijecendo. Quero, sim, aludir também àquela organicidade germinal e profunda, de onde propriamente fluem a sistematicidade discursiva e a inexaurível fecundidade de uma filosofia, e graças à qual, somente, pode-se verdadeiramente afirmar que uma filosofia é uma "forma".

Caso se pense que o esforço construtivo e sistemático de uma filosofia não consiste tanto em reunir e ligar análises esparsas ou em deduzir pacientemente todas as conseqüências de princípios inicialmente assumidos, mas consiste sobretudo em saber *produzir, fixar e manter* a unidade profunda em que os diversos discursos, emanando dessa unidade originária, encontram a garantia de sua compatibilidade, ou melhor, de seu recíproco invocar-se, ou melhor, de sua substancial coerência, tanto é verdade que o pensamento fica girando no vácuo quando um discurso particular perde o contato com essa germinal totalidade unificante. Caso se pense no quanto há de verdade na afirmação de que "todo filósofo digno desse nome não disse no fundo senão uma só coisa, ou melhor, tentou dizê-la mais que conseguiu dizê-la verdadeiramente"; caso se pense que se no meditar acontece que as idéias nos escapam, pode-se todavia ter a certeza de encontrá-las, embora de outra forma, pois sempre brotam do mais profundo, e a elas sempre se retorna por qualquer caminho, como se fossem ponto de partida e de chegada ao mesmo tempo de toda reflexão; caso se pense que o autêntico desenvolvimento de um pensamento filosófico toma quase sempre o aspecto da retificação e do refinamento, mediante o qual as afirmações iniciais vão sendo substancialmente mantidas, mas só quando se lhes limita o alcance ou o campo de validade, pondo junto afirmações diferentes e mesmo opostas, que lhes esclareçam e definam o profundo significado, primeiro obscuramente vislumbrado, mas talvez traído pela expressão demasiadamente truncada e unilateral; caso se pense que o sentido e a unidade de uma filosofia não resultam apenas de suas afirmações explícitas e de suas articulações evidentes, mas se abrem sobretudo a quem saiba associar-se à pesquisa do filósofo ao ponto de chegar a interpretar-lhe os silêncios e permitir-se constelá-lo de subentendidos; caso se pense que o espírito de uma filosofia é capaz de reviver na presença de uma situação cultural completamente diversa, com problemas totalmente novos e estranhos à sua primitiva formulação, e de ganhar agora novo aspecto, à primeira vista bem diverso do originário, mas nem por isso menos próprio e adequado. Caso se pense em tudo isso, há de se ver que a organicidade, a unidade, a totalidade de uma filosofia é algo germinal e profundo, que pode coincidir com a sistematicidade exterior, mas também contrastar com ela e até mesmo ser falha a este propósito. E nessa organicidade profunda consiste, propriamente, o ser "forma" de uma filosofia, que garante no filósofo aquela continuidade de germinação interior em que toma corpo e ao mesmo tempo dirige a sua pesquisa, e nos seus pósteros a possibilidade de ali encontrar inspiração e de lhe saber continuar os resultados, ainda que na presença de problemas novos e diferentes.

Por outro lado, não se pode negar o fato de que cada obra de arte contém, de certo modo, alguma filosofia, no sentido geral que esse termo pode ter no universo humano, como *Weltanschauung*, modo de interpretar a realidade, sentido pessoal das coisas, e tal interpretação pode ser como uma simples concepção do mundo ou desdobrar-se em filosofia explícita ou consciente, estando presente na obra, tanto num caso como no outro, como espírito que se fez estilo, como mundo que se fez forma. O processo mediante o qual uma concepção do mundo ou uma filosofia se fazem arte não consiste certamente no programa de coagir o pensamento a imaginar e representar ou forçar a fantasia a pensar e refletir: o fundo filosófico do artista é vertido na obra sem desmentir a própria natureza, mas ao mesmo tempo modificando-a no próprio ato de se colocar sob o signo da formatividade artística. Desta sorte, se por um lado é energia formante que se torna gesto do fazer e ato de construir, pintar, cantar, por outro lado, se identifica com a própria matéria formada. E, conforme as exigências do estilo, o pensamento estará presente ou no simples sinal, abstrato, para o qual orientou a mão, ou na imagem fulgurante que inspirou e na qual agora se resolve, ou no sentimento de onde flui a voz de uma puríssima lírica, ou nas ações e nas atitudes das personagens de um drama ou de um romance, ou nas mesmas palavras, que explicitamente o declaram nos seus termos precisos e meditados. O fato de a presença de uma concepção do mundo ou de uma filosofia abranger todas as artes indistintamente demonstra a especial natureza dessa presença, que não precisa expandir-se em um discurso, mas reside basicamente no gesto do fazer, no modo de formar, isto é, no estilo da obra, quer seja ela poética ou pictórica ou musical. Mas a palavra oferece particulares recursos às artes da escrita, em que o raciocínio pode apresentar-se também explicitado nos seus termos propriamente filosóficos, o que todavia sempre é algo ligado ao estilo que, em cada caso, exige a imagem ou o conceito, a personagem ou a idéia, a fábula ou o discurso, o entrelaçamento de acontecimentos ou o pensamento reflexivo, a musicalidade difusa ou a formulação conceptual, a poesia pura ou o raciocínio.

19. Consideração estética da filosofia e versificação filosófica. Sem dúvida existe um modo de confundir arte e filosofia e comprometer os seus respectivos valores, e isso acontece quando se concebem as filosofias como obras de arte em sentido estrito ou se pretende dar à filosofia uma "roupagem" artística.

Existe assim quem considere as filosofias como se fossem apenas obras de arte, exagerando a correta afirmação de que toda filosofia é uma forma, a tal ponto que a validade do pensamento filosófico é colocada só nesta sua natureza de forma como se para o pensador a razão filosófica fosse "matéria" de uma intencionalidade artística, e ele se preocupasse mais em atingir que em fixar a verdade. Deixa então a obra de ser filosófica para reduzir-se a uma espécie de obra artística, que convida apenas à contemplação estética e não exige um juízo crítico e debate especulativo, e procura mais despertar o gosto que a necessidade de encontrar uma verdade, de sorte que o conceito de verdade chega a se dissolver na indiferença de uma infinita multiplicidade de modos de ver ou perspectivas que se emparelham dando apenas um espetáculo em si, propiciando satisfação e gozo ainda que refinado a quem sabe apreciar a beleza de uma multiplicidade original e diversificada, sem no entanto satisfazer as exigências especulativas da razão filosófica. Essa apreciação puramente estética das filosofias é mais comum do que pareceria à primeira vista, e é alimentada por todas as formas de relativismo historicista ou biografístico. Porque, afinal de contas, se a validade de uma filosofia se reduz à sua aderência a uma situação em si instável e passageira, como acabam dizendo essas concepções, o interesse suscitado pelas filosofias antigas e por isso não mais contemporâneas, corre o risco de se confinar em âmbito puramente artístico, como promessa de uma fruição estética. E isso de resto é confirmado pelo fato de que, no horizonte mental dessas concepções, a justificação de uma nova filosofia é indicada somente na sua novidade e originalidade. E sem dúvida esse modo bastante comum de pedir aos filósofos não tanto a verdade ou uma verdade, mas antes a originalidade, é o que de mais estético e romântico se poderia imaginar, e chega a assumir aspectos cômicos quando mantido em tempos que, como os nossos, pretendem ser tão pouco românticos. Com efeito, o verdadeiro "historicismo" não exaure a exigência da verdade absoluta, mas apenas lhe torna mais crítica, penosa e difícil a satisfação, e está bem longe de substituir pelo critério da mera originalidade o da verdade especulativa, convicto de que é bem mais árduo, e digamo-lo sem rodeios, mais profunda e verdadeiramente original, por exemplo, renovar historicamente uma verdade eterna que inventar alguma nova opinião ou arquitetar algum novo sistema. Ou, falando mais propriamente, captar a verdade do ponto de vista de uma situação histórica que transvestir essa mesma situação em termos conceptuais. Existe certamente um sentido no qual se pode dizer que é verdadeiro historiador da filosofia aquele que, sem jamais cair verdadeiramente no historicismo, corre sempre o perigo do estetismo, sofrendo-lhe e cada passo a fascinante tentação e até mesmo concedendo-lhe tudo o que é possível. Pois esta propriamente é a atitude que, dispensando sabiamente o debate especulativo e impedindo-lhe de intervir cedo demais ou inoportunamente, permite compreender e penetrar uma filosofia no seu núcleo vivo, ainda vibrante da irrepetível personalidade do filósofo, embora fixada na sua qualidade rigorosamente especulativa, e se é verdadeiro que o pensamento filosófico não a alcança a não ser através de um processo formativo, isso não quer dizer que ele deva subordinar as próprias exigências às da formatividade. Se é verdade que uma filosofia não é filosofia sem ser forma, também é igualmente verdade que a filosofia deixa de ser tal se é somente forma; e uma coisa é a arte, simplesmente, sem nenhum genitivo, e outra a arte de fazer filosofia.

Por outro lado, peca contra a arte e igualmente contra a filosofia quem pretender inserir a segunda na primeira mediante a mera "versificação" de conceitos ou raciocínios ou sistemas, e quem acreditar poder captar o pensamento filosófico de um artista limitando-se a procurar nas suas páginas as explícitas declarações conceptuais e a costurá-las num tecido de modo a obter assim um conjunto mais ou menos sistemático. Que a versificação não basta para traduzir o pensamento em arte, demonstra-o o resultado infeliz que obteve na história da literatura a assim chamada "poesia filosófica". A filosofia de um artista não deve ser considerada, além disso, pelos parâmetros de um tratado filosófico, como o atesta a pouca sorte dos críticos que julgaram poder proceder desse modo. Esses modos de ver pressupõem que nesses autores a arte era apenas uma "roupagem" acrescentada à filosofia previamente elaborada. Mas se isso é verdade para os artistas fracassados, autores de simples versificações, não se adapta bem aos verdadeiros poetas que foram ao mesmo tempo filósofos, em quem a própria meditação de uma filosofia já tem como alvo fins formativos, e o próprio ato de pensar já assume vocação formal. Neste caso se poderá, certamente, procurar a filosofia nas explícitas declarações conceptuais e raciocinadas, mas sem esquecer que não apenas delas resulta o pensamento filosófico, mas igualmente até das mais insignificantes inflexões estilísticas e da difusa poeticidade da obra. E da mesma forma se poderá também, ao menos em certos casos, isolar o pensamento filosófico de um autor de sua poesia, e considerá-lo em si, na sua consistência raciocinativa, mas sem esquecer que uma ênfase nova e inconfundível lhe provém do ser a obra, e não tanto resolvido ou incorporado nela, quanto precisamente idêntico à sua matéria formada.

20. Poesia da filosofia. Certamente, na poesia o pensamento filosófico se faz arte ao se tornar imagem, munindo-se de intenções expressivas, resolvendo-se em figuras sensíveis, de modo que, como se disse recentemente também num ambiente muito diverso do nosso, a poesia oferece "um equivalente emotivo das idéias" ou induz a "uma apreensão direta e sensorial do pensamento". Mas não acredito que a poesia emigre sempre do verso que declare com todo o rigor especulativo uma verdade filosófica, sem imagens ou sentimentos ou símbolos ou figuras, mas com o desnudo e puro pensamento. É o que se pode testemunhar em muitas passagens de Dante e de Lucrécio, onde a severa discursividade da reflexão não põe à sombra ou em fuga a poesia, ou nos versos de Santo Tomás de Aquino, que "nunca escreveu melhor que nos Hinos ao SS. Sacramento e na Seqüência da Missa (de Corpus Christi)". Nesse caso a arte, mais que "poesia filosófica", é a poesia *da* própria filosofia, de sorte que não se sabe o que mais admirar, se a conveniência especulativa do raciocínio ou a arte com a qual este se declara, nem se distinguem os dois juízos. E isso acontece porque o poeta, ao filosofar, coloca em particular evidência dois aspectos íntimos do filosofar, os quais operam, embora de modo diferente, também no puro pensador: a personalidade e a formatividade da reflexão filosófica.

No verso então, além de resplandecer a verdade filosófica, vibra também a adesão pessoal do poeta à sua filosofia que está presente não menos como razão vital que como sistema conceptual: a palavra, revelando a profundidade do pensamento, canta-lhe ao mesmo tempo a nobreza e a altura, e a verdade aí se mostra em sua força persuasiva, capaz de subjugar a alma e apoderar-se da mente e do coração. O poeta, além disso, filosofando, confere singular evidência à formatividade intrínseca à filosofia, imprimindo-lhe uma intencionalidade autônoma ainda que não preponderante. E então a conveniência dos conceitos, a harmonia do raciocínio, a adequação das conseqüências, a circulação do pensamento, a germinação profunda da reflexão se tornam objeto de atenção particular, e se oferecem à contemplação estética e à apreciação especulativa ao mesmo tempo, e a atividade formativa que aí se exerce se identifica com a própria pura formatividade da poesia. E a linguagem a tal ponto identificou o pensamento, não digo com a palavra, mas justamente com o som, que a perspicuidade filosófica é ao mesmo tempo evidência artística, e na formulação, que se tornou essencial e insubstituível, a própria clareza do pensamento aparece como o seu esplendor. Neste caso a palavra, mais que conter o sentido ou transmiti-lo, chega a *ser* o pensamento mesmo no ato de se revelar. Acontece assim que, em Dante e Lucrécio, muitas vezes a filosofia, quanto mais nuamente exposta, tanto mais se faz sublime poesia, e o próprio rigoroso e severo raciocínio teológico se faz, em Tomás de Aquino, hino exultante e altíssima oração.

21. Filosofia de resultado artístico e arte com função de filosofia. São possíveis ainda outras e mais complexas relações, pois existe um modo de fazer filosofia que é, ao mesmo tempo, fazer arte, e um modo de fazer arte que é simultaneamente fazer filosofia. Existem filosofias que exigem um resultado artístico, justamente para poderem realizar-se como pensamento filosófico, e existe uma arte que justamente na sua natureza de arte chega a ter função de filosofia.

Por um lado, portanto, existem filosofias que exigem um resultado artístico, o qual se reflete no próprio valor especulativo do pensamento nelas enunciado. Neste caso, a filosofia é arte sem deixar de ser filosofia, e nem poderia ser filosofia sem ser ao mesmo tempo arte. O resultado artístico não é algo de acréscimo, como se se tratasse de dar, por motivos retóricos, uma "forma" artística a uma "matéria" que poderia ser exposta de outro modo. Esta "forma" é essencial para o próprio exercício do pensamento, e aí adquire um valor especulativo, porque aí o pensamento não seria o que é como pensamento se não fosse, simultaneamente, arte. Sem dúvida, nem toda filosofia exige este valor de arte: existem filosofias que, pelo próprio modo como se concebem, se subtraem a toda expressão artística, e exigem um enfoque rigorosamente científico e raciocinativo. Mas existem filosofias que se não resultassem em arte não seriam capazes de declarar aquilo que pretendem dizer, de sorte que a sua própria concepção implica esta íntima necessidade de arte. Se o crítico avaliasse o seu valor artístico, mas não levasse em conta o fato de que a arte aí nasce da filosofia, não como eflorescência gratuita e no fundo supérflua, mas como resultado necessário do próprio pensamento filosófico, seria incapaz de captar a verdadeira natureza dessa arte e não lhe perceberia o valor. Também não chegaria a penetrar o seu valor filosófico o pensador que desejasse discutir e avaliar seus resultados especulativos sem levar em conta a íntima e "filosófica" necessidade dessa expressão artística. Sem dúvida, não é por acaso que tais filosofias são aquelas que, sempre por motivos rigorosamente especulativos, destacam certos aspectos que, pelo seu caráter de "vivência" e "pessoal", favorecem, ou melhor, reclamam um resultado artístico, e exigem e obtêm exteriorização adequada mais no "estilo" que no "sistema". É o que ocorre em alguns diálogos de Platão, onde a própria filosofia exige ser concebida como busca e procura, debate e diálogo, de sorte que o próprio pensamento filosófico, por razões suas internas e estritamente especulativas, exige desenvolver-se em forma dramática. E de modo semelhante isto se dá no pensamento de Kierkegaard e Nietzsche, onde a aversão ao sistema é o gonzo fundamental de sua filosofia a qual, "filosoficamente" concebida como experiência pessoal, reclama um resultado artístico. E ainda o mesmo acontece com os moralistas de todos os tempos onde, conferida ao pensamento filosófico a função de analisar, penetrando-o e interpretando-o, o coração humano, fica aberto o caminho para a representação de caracteres e paixões, e esta tanto mais é bem sucedida no seu intento especulativo quanto mais artisticamente se realiza.

Por outro lado, existem obras artísticas que, justamente enquanto se realizam no plano artístico, alcançam e assumem função de filosofia, sem com isso deixar de ser arte, pois nelas a própria arte é uma forma de fazer filosofia. É este o caso, por exemplo, de um Dostoievski, cujos romances, precisamente em sua validade artística, são límpida e autêntica filosofia, pois as personagens têm o duplo e mesmo assim único caráter de figuras de arte e de idéias filosóficas, a tal ponto que se poderia dizer que ele filosofava mediante a arte ou que, fazendo arte, estava, no fundo, fazendo filosofia. É o que se deu na Espanha, onde a melhor parte da filosofia é narrativa ou drama, e se deve procurar na poesia mística, que é ao mesmo tempo lírica de altíssimo nível e oração, arte, principal e inicialmente arte, mas também filosofia, tanto mais profunda quanto mais denso o drama e sublime a lírica. Nem é mister recordar a literatura grega dos primeiros séculos, quando poesia, tragédia e lírica ocupavam o lugar da filosofia e cumpriam a sua função na própria realidade da arte. Trata-se, em suma, de obras tão profundas e humanas, com um universo tão grande e complexo, com uma visão da vida tão vigorosa, penetrante e completa, que de sua própria consistência artística se desprendem sentidos filosóficos, nem sempre traduzíveis em sistema conceptual, mas nem por isso menos evidentes e perceptíveis, e de tal sorte que devem fazer parte de uma história do pensamento filosófico, ao mesmo título e até mesmo com mais direito, que muitos "sistemas" de filosofia. Pois nesse caso a própria evidência artística se torna profundidade filosófica e é possível, então, dizer que a arte desses grandes artistas era um modo de fazer filosofia, seu modo pessoal, e que, segundo o seu "gênio", fazer filosofia não poderia ser outra coisa senão criar essas imortais obras de arte.

ESTÉTICA E POÉTICAS

22. Variedade das poéticas: ideais artísticos e programas artísticos. A grande variedade das formas de arte que se apresentam na história da cultura humana, e que a pesquisa precedente não pôde deixar de levar em conta, sugere a idéia de que o lugar da arte na vida espiritual seria algo mais que o indicado pela estrutura da operação artística, que tentei estudar até aqui, sobretudo aquele que ela volta e meia se atribui e o homem volta e meia lhe reconhece. Se cada obra é um universo, e se um universo inclui uma concepção pessoal da realidade, cada obra contém em si uma determinada "idéia" da arte e do lugar que ela ocupa ou merece ter ou quer obter na vida espiritual. Cada artista em sua própria atividade implicitamente confere à arte uma determinada função, um lugar especial na escala dos valores, uma importância particular no conjunto da vida. E essa maneira de avaliar está bem patente em sua obra que, ao pedir o assentimento, quer solicitar a mesma apreciação no leitor, ou até o pressupõe. Analogamente, toda cultura e toda época tem um determinado e próprio modo de considerar a arte, atribuindo-lhe volta e meia diversa importância e funções diferentes, e deixando-se guiar, nos juízos ditados pelo seu gosto, pela "idéia" que faz da arte e de seu lugar na vida espiritual.

Assim foi a arte assumindo, conforme cada época, diferentes valores e vários significados. Ora ela foi vista como inseparável das manifestações da vida política e religiosa, ora como valor absoluto e autônomo, independente de preocupações de outro gênero e que devia ser cultivada em pureza incontaminada; vista ora como testemunha da verdade última, do bem absoluto, do belo ideal, dos supremos valores do cosmo, e ora como fim em si mesma, recompensada pela própria beleza e propositalmente despreocupada de significados recônditos ou de outras funções; ora vista como reveladora do sentido profundo das coisas, símbolo da vida cósmica, senhora do mistério do universo, e até mesmo iniciadora à intrínseca magia do real, ora como algo puramente lúdico e mero deleite, contente consigo mesma e com a própria vaga leviandade; vista ora como intérprete do real, fiel representante da natureza, impiedosa e impassível representação dos fatos, ora como delírio onírico, vôo da fantasia, luta contra o real, criação de realidade inédita e nova, pura abstração que subsiste por si mesma; ora vista como expressão do sentimento, imagem em que se figura na calma da contemplação a vida dos afetos e do coração, ora como simples decoração, indiferente ao que narra ou diz ou relata, ciosa do puro valor dos próprios elementos formais; vista ora como militante na vida, encarnada na situação histórica, convicta da própria responsabilidade diante de exigências morais, políticas e religiosas, empenhada em dar o seu contributo com sua poderosa eficácia sobre o coração humano, ajudando a difundir a verdade e promovendo a prática do bem e persuadindo os indivíduos e os povos a determinadas concepções, ora como evasão da vida, almejado abrigo das intempéries do mundo e das paixões humanas, seguro refúgio da alma na pura contemplação de figuras fantásticas de mundos oníricos, remédio espiritual para a tumultuosa atividade do homem; vista ora como manifestação necessária da vida pública e associada, ora como algo que só visa o prazer privado e individual, na pompa das cortes ou na intimidade do lar ou no recolhimento dos museus; ora vista como deletéria em seus efeitos, perigosa em sua eficácia desastrosa em sua influência e digna de ser banida da sociedade perfeita, ora como superior escola de vida, alimento indispensável do espírito, nutrição vital da alma, e princípio de toda formação e educação espiritual; ora também vista como própria de espíritos frívolos e levianos, e obra de gênios debochados e imorais, ora como voz de vates dos povos ou profetas da humanidade.

Essas diferentes concepções e um sem-número de outras que se poderiam ir colher na história dos fatos artísticos atestam com suficiente evidência que não se pode fazer arte nem ler arte sem uma "idéia" da arte e do lugar que ocupa na vida espiritual, ou seja, sem uma "poética". E esta poderá estar implícita no estilo do autor ou no gosto do leitor, ou então desdobrar-se em um concreto e determinado programa artístico, expresso em manifestos ou tratados ou códigos normativos, traçado a partir do modelo de obras exemplares ou esboçado como propósito de obras a fazer. Poderá também limitar-se a sugerir um ideal da arte, sempre diverso conforme a determinada espiritualidade de quem como autor ou leitor o imagina ou o adota, e nas mais diversas relações com o conjunto da vida espiritual e com as outras atividades humanas, ou então descer a prescrições precisas e determinadas, a normas minuciosas e particulares, a regras estabelecidas em extensos formulários. Poderá, em síntese, concretizar-se e realizar-se no mesmo processo de produção da obra ou então isolar-se em um receituário pressuposto. Seja como for, uma obra de arte sempre contém em si, viva e ativa e operante, uma poética, isto é, um "ideal" da arte e um "programa" de arte.

23. Distinção entre Estética e Poéticas. Tudo isto sugere a necessidade de uma distinção entre a estética, que tem uma conotação filosófica e puramente especulativa, tendo como intuito definir um "conceito" de arte, e as poéticas, que têm caráter histórico e operativo, pois surgem para propor "ideais" artísticos e "programas" artísticos. A distinção é bastante evidente, não há necessidade de insistir aqui, se não fosse implicitamente desconhecida e negada por concepções bastante difundidas e comuns, de sorte que alguma clarificação a esse respeito pode ser bem oportuna.

Esquece, por exemplo, essa distinção aquele que, considerando infundadamente como estéticas certas poéticas, as faz objeto de uma polêmica tão injusta quanto inútil, falhando completamente em ver a sua natureza original. Boa parte das reflexões que a Antigüidade e o Renascimento dedicaram à arte se resolve, precisamente, em "poéticas", ou seja, em programas artísticos, e assim devem ser consideradas, de modo que se deve pôr em evidência o caráter operativo de suas afirmações e o caráter histórico do gosto particular que as inspirou. Considerá-las como estéticas significa desnaturá-las, pois as suas proposições, injustamente transpostas para o plano "especulativo", acabam perdendo o caráter "programático" e "operativo" que pretendem ter, para assumir caráter "normativo" a que não podem almejar. Daí surge uma polêmica que, formalmente oportuna enquanto visa as pretensões "normativas" de uma estética filosófica, a qual como tal não tem nada a prescrever ao artista, é injusta se tem como alvo o intuito original desses programas artísticos. As diversas poéticas didascálicas e moralísticas, que ao longo de todas as épocas se apresentaram na história dos fatos artísticos, não querem expor um "conceito", moral ou didascálico, da arte, mas se limitam a propor o programa de uma arte prenhe de verdades e vida ética e de lições morais. Isso em si não viola de modo algum o princípio da autonomia da arte quando sustentado no plano das poéticas, como de resto o confirma a existência de uma arte desse tipo. Rejeitar essas formas de poética em nome de uma estética moderna significa confundir os planos e, sobretudo, fazer trabalho inútil. Bem mais profícuo seria para a meditação filosófica estudá-las como programas artísticos, os quais fornecem sempre útil material à reflexão puramente especulativa da estética.

Não vale também falar, a este propósito, de um caráter "empírico" da poética, contraposto à natureza filosófica da estética.

Nessa distinção, com efeito, acha-se contida uma justa polêmica contra as tentativas de elevar ao plano especulativo pesquisas de intuitos puramente descritivos. Mas se esquece, ou até mesmo no fundo se nega, o caráter "operativo" dessas poéticas que, longe de se reduzirem a uma descritiva pseudocientífica, se apresentam aos artistas como verdadeiros programas de arte no pleno sentido.

Além disso, acontece muitas vezes o inverso: trata-se no fundo de estéticas travestidas, no sentido de proporem como conceito e definição filosófica da arte algo que seria mais propriamente um programa inspirado em um gosto determinado, caindo assim no duplo inconveniente de absolutizar um gosto histórico e pretende legislar em campo artístico. Com isso o caráter puramente especulativo da estética sai gravemente comprometido, pois o pensamento filosófico não pode reduzir-se a uma simples "expressão" de sua época nem pode ter um caráter imediatamente "normativo". Nem toda a arte é lírica, pois uma arte abstrata em cada época alternou-se com a que floresceu em cima da vida dos afetos. A definição da arte como "expressão do sentimento", na medida em que não for seguida de especificações ulteriores, que todavia acabariam ampliando-a até o ponto de exigir uma nota mais específica, corre o risco de se tornar a absolutização de um certo gosto e assumir a pretensão de baixar uma norma para os artistas.

Também não vale, nesse caso, fazer convergir para a definição de arte os diversos aspectos que a arte assume através das diversas poéticas, como quando se afirma, por exemplo, que a arte é sempre *ao mesmo tempo* clássica e romântica, realista e idealista, expressiva e abstrata, ou qualquer outra coisa, como se estas fórmulas não tivessem um sentido preciso no plano em que se definem, que é o das poéticas e dos programas de arte. O problema não é compor e mediar, por exemplo, classicismo e romantismo, como se isto fosse necessário para salvar a essência e reivindicar para a esfera artística tanto as obras clássicas como as românticas, pois a arte, quando existe, se salva e se justifica e se impõe por si mesma. A arte, no plano da estética, não é nem clássica nem romântica nem clássica e romântica ao mesmo tempo, mas arte sem mais, embora justamente por isso ela sempre seja, no plano das poéticas, ou clássica ou romântica etc.; e as poéticas, longe de se poderem combinar e conciliar em uma síntese que parece filosófica, mas é substancialmente eclética, se combatem e se devem combater, pois onde há uma não pode haver a outra simultaneamente, e os gostos históricos se excluem e muitas vezes lutam entre si, e os programas de arte se sucedem não só por extinção natural mas também por violentas reações, o que não impede à arte, quando esta se alcança com sucesso, de se apresentar através de todos os programas por mais diferentes e afastados e opostos que sejam entre si.

A distinção entre estética e poéticas, portanto, permite antes de mais nada salvar na esfera de poéticas inúmeras doutrinas que, se fossem consideradas como inteira e rigorosamente filosóficas, seriam falimentares, e em segundo lugar preservar na medida do possível o caráter puramente especulativo da estética. A este propósito talvez se possam fazer ainda estas oportunas considerações.

24. Legitimidade de todas as poéticas. A consciência da historicidade das poéticas é uma das melhores conquistas do pensamento filosófico, porque por um lado subtrai à estética a pretensão de impor ao artista certos modelos ou certos programas ao invés de outros, e lhe abre, como imenso campo de pesquisa, toda arte na amplidão de suas manifestações, garantindo-lhe assim o seu valor especulativo justamente no ato de chamá-la à concretitude da experiência; e pelo outro lado melhora a atitude do leitor e do crítico, preservando-os de uma absurda absolutização do próprio gosto, e permitindo-lhes passarem com ampla liberdade de uma época para a outra e ficarem em condições para apreciar a arte onde quer que se encontre e sob qualquer forma que se apresente, independente dos gostos históricos e sem conferir unilaterais privilégios a uma forma ao invés de outras. Isso indiretamente aproveita ainda aos artistas que, abrindo-se curiosos a formas de arte diferentes daquelas que são tradicionalmente tomadas como exemplares, e distantes no espaço e no tempo, aí buscam inspiração para formas novas de arte, como se vê, por exemplo, pela renovação da literatura européia no período romântico, quando se "descobriram" formas de arte antes ignoradas ou negligenciadas ou menosprezadas, ou pela regeneração da pintura moderna, inspirada em boa parte pela "descoberta" de manifestações artísticas de civilizações diversas e até mesmo de povos considerados bárbaros e primitivos.

Isso implica que do ponto de vista estético as poéticas devem ser consideradas, todas, como igualmente legítimas. Existirão poéticas que prescrevem à arte a missão de "representar" a realidade, como nos programas de uma arte realista, naturalística, verística; outras para as quais a arte deve "transfigurar" a realidade, ou idealizando-a segundo um cânon de beleza, ou isolando e acentuando uma feceta característica, ou filtrando-a através de uma visão emotiva e passional; outras que convidam os artistas a "deformar" a realidade, decompondo-a nos elementos que parecem estruturá-la no íntimo ou refrangendo-a em uma interpretação violentamente polêmica; outras que exigem da arte a invenção de uma realidade inédita e nova, pintada em contraste com aquela atestada pela experiência, ou sem esse aceno polêmico a ela; outras que, esperando da arte a expressão de sentimentos, lhe recomendam espontaneidade ingênua e imediaticidade instintiva; outras que ao invés exigem do artista um consciente e sábio e calculado trabalho de construção, indo além de toda veia lírica ou apenas sentimental.

Ora, tanto faz que o artista represente ou transfigure, o essencial é que ele "represente"; tanto faz que deforme ou transforme, o importante é que "forme". A arte precisa, sem dúvida, de uma poética que, no seu concreto exercício, operosamente anime e apóie a formação da obra, mas não é essencial esta poética ao invés da outra. A arte consiste apenas no formar por formar, quer de fato represente ou crie, retrate ou abstraia, interprete ou invente, exprima ou idealize, reconstrua ou construa, penetre ou apenas aflore, se baseie no cálculo ou aja por instinto. O essencial é que haja arte, e que nenhuma dessas poéticas se absolutize de modo a pretender conter, ela sozinha, a essência da arte, monopolizando-lhe o exercício e erigindo-se assim em falsa estética. Pela mesma razão, o filósofo deve estar atento para que sua definição da arte não seja interpretada em sentido "poético", mas revista um caráter ciosamente "estético", isto é, filosófico, e que em seu nome nenhum programa de arte seja desprezado em favor de um outro como se, por exemplo, o conceito da arte como pura formatividade parecesse elogio do programa da arte pela arte e reprovação de uma poética que visasse impregnar a arte de sentidos morais e religiosos, ou exaltação de uma poética que visasse a criação de uma realidade que se baste unicamente a si mesma e condenação do programa de uma arte que seja fiel e apaixonada interpretação da natureza.

Com isso não se pretende em absoluto autorizar o leitor ou o crítico a prescindir da concreta e operante poética do artista, cujo conhecimento, se não serve como critério de juízo, é indispensável todavia como órgão de compreensão e penetração da obra. Se é verdade, por exemplo, que o valor de uma obra realista não consiste em seu intuito representativo, e o metro para avaliá-la não reside em um absurdo confronto entre a apresentação dada e a realidade retratada, mas é também verdade que a obra só é bem acabada enquanto esse programa representativo se fez estilo e formação artística, pois uma falha de interpretação do real teria provocado no artista uma tal defasagem interior que o levaria a falhar no estilo e falhar o processo de formação. Além disso, se é justo desconfiar de quem menospreza boa parte da arte contemporânea pelo simples fato de que não é "figurativa", como se a abstração fosse desconhecida à arte antiga e como se o valor de certas obras-primas de uma época consistisse não em seus resultados formativos mas nos seus objetivos representativos, nem por isso se deve ir ao ponto de negar validade artística ao programa de representar a natureza, como se a abstração e a arte concreta se encontrassem em condições melhores para realizar a pura formatividade da arte. A polêmica contra a arte figurativa, se tem algum sentido, apenas o tem em virtude do pressuposto, em parte bem fundado, de que ela, não correspondendo nem ao gosto moderno nem ao espírito contemporâneo, não pode mais tornar-se estilo eficaz e poética operante, mas é obediência acadêmica e obséquio extrínseco a uma tradição mais padecida que herdada, enquanto a abstração pode tornar-se mais operativa, artisticamente, por sua maior aderência à espiritualidade hodierna, que nela pode realizar a própria vocação formal e ser verdadeiramente capaz de formar. Isso evidentemente não diminuiria em nada o valor artístico eventualmente alcançado, hoje também, por uma arte figurativa, nem suprimiria o inegável fato de que também uma adesão ao programa abstratista poderia ser extrínseca, pois existe também uma academia da antiacademia. Esta é sem dúvida a pior de todas.

25. Poética programática e poética operante. Certamente, uma poética, como programa mais ou menos explícito, não basta para realizar a arte que se limita sugerir, desejar e promover. Ela almeja alcançá-la, mas não promove a sua vinda, e só lhe regula o processo se este enveredar pelo caminho certo. Tal como os princípios da estética nada têm a prescrever ao artista, da mesma forma as afirmações de uma poética não têm tamanha eficácia a ponto de produzir poesia. Mas o artista não pode fazar arte sem uma poética, embora possa muito bem prescindir da estética, e quando faz arte a sua poética age, viva e operosa, em sua atividade.

Sem dúvida, como a força de expansão de uma determinada espiritualidade ou de uma particular concepção do mundo se vê centuplicada pelo poder sugestivo e pela eficácia comunicativa da arte, não é de estranhar que determinados propósitos pedagógicos ou morais ou políticos ou religiosos queiram servir-se da arte para seus próprios fins, embora a arte não tolere intromissões desse gênero nem se preste a "servir" para outros fins. No entanto, em princípio, nada impede que determinadas concepções do mundo invoquem certas formas de arte, elaborando a sua poética, nem que essas poéticas se proponham formas de arte que resolvam estilisticamente um determinado modo de posicionar-se na vida prática e ordenar os valores e conceber as coisas e tragam as marcas de uma robusta vida moral, política ou religiosa, o que de modo algum viola a autonomia da arte nem apregoa a subordinação da arte a outros valores, mas apenas se anseia por um estilo que precisamente enquanto estilo, ou seja arte pura e autêntica, responda a uma determinada espiritualidade, que nela se faz, deste jeito, modo de formar. Naturalmente, essa "invocação" não deve deixar-se comprometer pela absurda confiança de que ela bastaria para promover a chegada da arte a esse fim colimado, nem muito menos pela pretensão de fornecer a medida do juízo crítico sobre o valor artístico. Basta recordar que para tornar-se estilo uma espiritualidade deve ser pessoalmente vivida e não apenas sonhada ou pensada abstratamente, e encontrar o artista genial que "invente" o modo de lhe dar forma. Por isso, quando determinados institutos ou associações recomendam aos artistas uma poética que tenham a marca da concepção do mundo que exprimem ou apóiam, nada existe aí de escandaloso nem que comprometa a autonomia da arte, contanto que essa recomendação tenha apenas o caráter de um desejo, mesmo que talvez corroborado por recompensas, nunca porém se erigindo em imperioso comando nem tendo a pretensão de oferecer critérios de julgamento em assuntos artísticos.

Fato é que uma determinada poética tem indubitavelmente caráter operativo, mas ele só ganha eficácia quando ela se torna operante em um processo de formação. A poética então se incorpora indissoluvelmente à obra, e vai coincidir com aquela "poética" interior que é sua própria e íntima lei, o que basta para explicar por que as poéticas fixadas em programas que "precedem" a arte costumam ser estéreis, enquanto parecem mais fecundas aquelas que "seguem" a arte já realizada, de que não fazem outra coisa, no fundo, senão propor a intrínseca e fecunda exemplaridade.

26. Caráter especulativo da estética. A estética, porém, tem um caráter acentuadamente especulativo. É inegável que se costuma atribuir à estética o mérito de ser capaz de fornecer ao crítico válidos critérios de juízo, e é bastante difundida a idéia de ser preciso encontrar nessa capacidade a verificação de um pensamento estético, e a medida para aceitá-lo ou rejeitá-lo. Mas se a estética verdadeiramente oferecesse tais critérios, acabaria indiretamente prescrevendo ao artista determinadas normas, o que obviamente escapa ao seu âmbito. Pois a filosofia especula, não legisla. Certamente, a estética pode ser útil ao crítico, no sentido de lhe oferecer uma consciência filosófica da experiência em que ele se move, e o livra de se confiar ao puro gosto, quer definindo-lhe a relação que ocorre entre o gosto pessoal e o juízo de valor, quer indicando-lhe a mesma estrutura da operação artística, convidando-o a refletir sobre ela, em uma leitura ponderada. Mas isto não significa dizer-lhe aquilo que a arte *deve* ser nem estender-lhe um metro exato para separar a poesia da não poesia.

Se essa observação for pertinente, ela vale somente na medida em que reenvia a estética à concretitude da experiência artística, e a convida a meditar sobre o processo com que o artista forma a sua obra e com o qual o crítico forja conscientemente o seu próprio método de leitura. Aliás, o caráter especulativo da estética não fica de modo algum infirmado, ao contrário fortalecido e até mesmo garantido por esse necessário referir-se à experiência dos fatos artísticos. E sobre ela deve refletir para determinar a sua estrutura, explicar-lhe a possibilidade, definir-lhe o significado e estudar seu alcance metafísico. A estética deve tomar como ponto de partida uma fenomenologia da experiência artística, e neste sólido contacto com a experiência não deve deixar que lhe fujam as reflexões que os artistas elaboraram sobre a própria atividade, embora seja um preconceito corrente, de origem indubitavelmente filosófica, achar essas considerações irrelevantes de um ponto de vista especulativo e inúteis para a estética. Essa desconfiança é bem justificada pelos diversos fins e pelos mais impensados motivos que levam os artistas a refletir sobre a arte. Tendo em vista que eles nem sempre se limitam a tentar conseguir uma consciência operativa da própria atividade, e mais de uma vez se deixam levar por fantasiosas justificações e até mesmo mistificações. Mas se não compete aos artistas fazer estética, nem por isso o filósofo está dispensado da obrigação de interpretar adequadamente a meditação que elaboraram sobre a sua própria experiência. Os resultados dessas meditações raramente atingem o plano da filosofia, mas têm o inegável mérito de atestar uma experiência concreta, de maneira que o filósofo não poderá prescindir delas, e a estética, quando quiser refletir sobre a arte, deve explicitamente propor-se levá-las em conta.

Afirmar o caráter especulativo da estética não significa desconhecer ou negar-lhe a historicidade. Mas a sua historicidade não é a mesma das poéticas, que se vão sucedendo uma à outra, se alternam e combatem reciprocamente na história dos fatos artísticos, marcando o suceder-se dos gostos, dos estilos e das escolas. Mas é a historicidade da filosofia, na qual a multiplicidade das doutrinas não compromete mas frisa a fundamental unidade do pensamento filosófico. A filosofia, embora sempre sendo múltipla, histórica e pessoal, é todavia una e tem como alvo uma validade absoluta e universal. E assim a estética é una, no sentido seguinte: quem a propõe, embora seja algo próprio, a expõe em nome da razão filosófica, pronto a retratar-se ou corrigi-la se um outro o convence de erro e a defendê-la das contestações que lhe pareçam injustas. Mas isso não quer dizer que ele queira apresentar a própria estética como a única verdadeira, sendo falsas todas as outras, pois ele também levou as outras em conta, aprendendo muito com elas, e a própria, ele a apresenta como o resultado de um ativo debate com todas as outras, e na sua ele não se cansa de efetuar revisões, aprofundamentos e reelaborações, pondo-a incessantemente à prova nos fatos que continua analisando e nos problemas que não cessa de fazer emergir e aceitando, ou melhor, solicitando o debate dos resultados a que acreditou poder chegar.

E que a estética seja especulativa é o que se vê também pelo fato de não ser apenas uma "parte" da filosofia, mas a filosofia inteira enquanto se empenha para refletir sobre os problemas da beleza e da arte. Desta sorte, se por um lado o âmbito sobre o qual a estética reflete é a experiência dos fatos artísticos, e a reflexão filosófica nem conseguiria ser estética se pretendesse derivar de uma filosofia pressuposta as possíveis conseqüências estéticas, prescindido da observação direta dessa experiência, por outro lado uma reflexão sobre a experiência artística não conseguiria ser filosófica se, colocando o problema estético, não enfrentasse também os outros, e não verificasse os próprios resultados no banco de provas de toda a filosofia.

NOTAS

Nestas notas me limito a precisar, com referências explícitas, as alusões talvez menos evidentes e a remeter as citações implícitas ou literais aos lugares de onde foram colhidas.

Para uma visão panorâmica dos temas e problemas deste livro, assim como já resultam do presente prefácio, permito-me remeter ao Capítulo *La mia prospettiva estetica*, em *Teoria dell'arte*, Milão, Marzorati 1965, ao pequeno ensaio *Tre punti fondamentali* do meu livro *Conversazioni di estetica,* Milão, Mursia 1966, e ao ensaio *Breve storia d'un concetto perenne*, em *In memoriam Panayotis Michelis*, Atenas 1972. Cf. também *Filosofia della persona,* agora em *Esistenza e persona,* Turim, Taylor 1966[3].

Ao pensamento estético de Goethe dediquei alguns ensaios: *Prime poesie goethiane sull'arte* e *La prima estetica classica di Goethe* (no volume *L'esperienza artistica,* Milão, Marzorati 1974); *Itinerario estetico goethiano, Due massime goethiane sull'arte, Tre gradi di godimento estetico secondo Goethe, Un binomio goethiano: grandezza e verità* (em *Conversazioni di estetica,* cit.). Acerca de Valéry publiquei na "Rivista di Estetica" dois ensaios *(Le regole secondo Valéry, Suono e senso in Valéry)*, que saíram depois no volume citado *L'esperienza artistica.* Ao pensamento estético de Schelling dediquei, além de um curso (*L'estetica di Schelling,* Turim, Giappichelli, 1963), três capítulos das citadas *Conversazioni di estetica: Un problema shellinghiano: arte e filosofia, Cattolicesimo e poesia secondo Schelling e Fichte, Schelling e un sonetto del Petrarca.*

Ao *status quaestionis* dos vários problemas fiz referência explícita em meu livro *I problemi dell'estetica,* Milão, Marzorati 1966.

Capítulo I

Eis algumas referências a abordagens paralelas e a novos desenvolvimentos de temas estudados neste capítulo. – Sobre o conceito de "estética", retomado também no último § deste livro, cf. o Capítulo I do volume citado *I problemi dell'estetica,* intitulado *Natura e compito dell'estetica,* e o breve ensaio *Abolizione dell'estetica?* nas citadas *Conversazioni di estetica.* – Sobre a definição e especificação da arte, cf. *I problemi dell'estetica,* p. 25-35 e 42-47, e *I teorici dell'Ersatz,* nas *Conversazioni di estetica,* e ainda toda a segunda parte intitulada *Lineamenti*, da citada *Teoria dell'arte.* – Sobre o conteúdo da arte em geral, cf. os Capítulos IV e V do livro *I problemi dell'estetica,* intitulados *Contenuto e forma* e *Questioni sul contenuto dell'arte.* Acerca da distinção entre assunto, tema e conteúdo, novas precisações em *I problemi dell'estetica,* p. 68-79, e em *Conversazioni di estetica*, p. 66-69. Sobre a inseparabilidade de forma e conteúdo, novos aprofundamentos em *I problemi dell'estetica,* p. 55-68: a arte não é formação de conteúdo, mas de matéria. Acerca dos sentimentos precedentes, contidos, concomitantes e subseqüentes à arte, cf. *I problemi dell'estetica*, p. 81-87. – Sobre a matéria da arte em geral, ver sobretudo o ensaio *La materia dell'arte,* em *Teoria dell'arte.* Veja-se ainda, em *Problemi di estetica,* o Capítulo *La materia artistica*, especialmente p. 141-156. Sobre a coincidência de fisicidade e espiritualidade na arte, de que se fala às p. 33-34, 41-42, 95-98, 245-246, 248-250 deste livro, cf. *I problemi dell'estetica*, p. 62-68, 141-148, 192, *Teoria dell'arte,* 139-142, 159-160, 186-187, *Conversazioni di estetica*, p. 61-63, 97-102, 109-110. Acerca da multiplicidade das artes e um eventual "sistema das artes", cf. *I problemi dell'estetica,* p. 164-170. Sobre a problemática de conceitos como tradução, redução, transcrição, cf. o Capítulo homônimo de *Conversazioni di estetica.*

Página 27: a precisão sobre a crítica que se exerce no mesmo processo de formação, e não só nas suas pausas, é essencial, pois Croce admite a intervenção do pensamento como pensamento na produção artística, mas só como "intermezzo": "Tutt'al più, qualche intermezzo intellettivo e raziocinativo s'interpone como lavorio di critico contro crítico, che serve da preparazione o da liberazione per la ripresa spontanea del processo fantastico e creativo" (*La poesia,* 4ª ed., p. 346).

Para a derrubada da concepção croceana das relações entre lei ética e lei estética, de que se trata nas p. 28-29, seja-me permitido remeter a *Arte e persona*, em "Rivista di filosofia" 1946, fasc. 1-2, p. 22-26, agora no citado volume *Teoria dell'arte.*

Sobre a concepção da arte que cria por si mesma o próprio público, de que se trata à p. 35-36, cf. ulteriores aprofundamentos em *L'oeuvre d'art et son public*, em *Proceedings of the VI International Congress of Aesthetics* (Upsália 1968), Upsália 1972.

A definição de estilo, citada à p. 37, é de Flaubert: *"C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses"* (*Correspondance,* Paris, Conard 1910, vol. II, p. 86-87). De resto, a esse conceito de estilo como um modo completo de ver se chega por vias muito diversas, e até opostas a esta, como atesta Proust quando afirma: *"Ressaisir notre vie: et aussi la vie des autres; car le style pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre est une question non de technique, mais de vision"* (*Le temps retrouvé,* vol. II, p. 48).

Página 39: a distinção entre indiferença do conteúdo e indiferença pelo conteúdo, distinção tão importante se efetuada na órbita dos problemas croceanos, foi agudamente definida por Vladimir Arangio-Ruiz, ainda no seu último livro *Umanità dell'arte,* Florença, Sansoni 1951, p. 51-54.

A observação a que aludo, à p. 49, que a legalidade da obra de arte é nova, também ali onde a matéria mais conserva as suas características naturais, é de muitos autores: o principal, H. Focillon, no Capítulo II de *La vie des formes,* Paris, Alcan 1934; entre nós, agudamente, Stefanini, em *La tecnica d'arte*, em "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Art", t. CX, 1951-2, p. 223-225, ensaio refundido depois no *Trattato di estetica,* Brescia, Morcelliana 1955. Sobre o pensamento estético de Luigi Stefanini me permito remeter a meu ensaio *Un'estetica spiritualistica,* agora nas citadas *Conversazioni di estetica*, onde opino que ele confere muito pouca importância aos elementos "externos" da arte, como a matéria, a fisicidade, a técnica, permanecendo em um ponto de vista substancialmente "intimista".

Capítulo II

Algumas referências a outras abordagens e a ulteriores aprofundamentos dos assuntos desenvolvidos neste Capítulo. – Sobre o conceito de "formatividade", cf. o ensaio *Strutura della fomatività* em *Teoria dell'arte* (onde a este propósito se pode ver toda a II Parte, intitulada *Lineamenti*). – Sobre o processo artístico: *Contemplazione del belo e produzione di forme* em *Teoria dell'arte* (onde se podem ler também as p. 73-74, 108-110, 153-158; o Capítulo IX de *I problemi dell'estetica,* intitulado justamente *Il processo artistico*, e enfim, em *Conversazioni di estetica,* os seguintes capítulos: *La contemplazione della forma, Tre punti fondamentali* (p. 110-112), *Significato d'una teoria famosa* (em referência a um ponto do pensamento croceano que ficou por desenvolver), *Forma, organismo, astrazione* (com referência a alguns pontos de vista de Etienne Gilson, espec. às p. 63-66).

Que o artista seja um jogador que tenta a sorte (p. 69) é uma expressão feliz de Valéry o qual, justamente por acentuar o "cálculo", pode conceder tanto espaço ao "acaso"; e que o artista seja no fundo apenas o espectador da própria obra (p. 71), é substancialmente uma idéia, decerto não tão feliz, de Alain.

Os termos "forma formante" e "forma formada" (p. 75) são por mim usados em sentido bem diferente do que lhes dá Stefanini (forma formans *e* forma fomata *na expressão artística*, em: "Actas del primer congreso nacional de filosofía", Mendoza, Universidade Nacional de Cuyo 1949, vol. III, p. 1541-6), como de resto se pode implicitamente ver pelas observações que a meu respeito ele fez em: *Estetica*, "Atti del VII Convegno di studi filosofici cristiani", Pádua, Liviana 1952, p. 357-8, e em: *Estetica e teologia,* no volume *Estetica e cristianesimo,* Assis, Pro civitate christiana, 1953, p. 140-1.

Página 77: a arte é obediência, é o que Focillon em seu livro *La vie des formes,* cit., A expressão "confiar na lei segundo a qual florescem a rosa e o lírio" é de Goethe, que na carta a Zelter de 9-11-1829 diz: *"Je älter ich werde, je mehr vertrau ich auf das Gesetz wonach die Rose und Lilie blüht"*, retomando assim, não apenas a idéia que a "composição de uma poesia" deve assemelhar-se ao "crescimento" de uma planta, mas também um motivo da *Chinesisch-Deuthsche Jahres-und Tageszeiten:*

Getrost! das Univergängliche
es ist das ewige Gesetz,
wonach die Ros'und Lilie blüht.

O conceito do "excesso", que se deve tirar, é o mesmo, bem conhecido de Miguel Ângelo:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
c'un marmo solo in sé non circoscriva,
col suo sovverchio; e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto (soneto LXXXIII).

De resto, Plotino se refere ao *aphairein osa peritta* (*Enéada* I,6,9). Pensa ele no trabalho do escultor, mas não se esqueça também seu conselho a respeito da produção da personalidade interior: *áphele panta*. Na tradição neoplatônica, o conceito teve alta cotação. Basta lembrar, por ex., o Pseudo-Dionísio que afirma que os escultores, ao fazerem uma estátua, só precisam libertar o mármore de todo o supérfluo que impede a pura visão da beleza escondida e que justamente nesse "retirar o excesso" consiste a sua operação própria: *hosper hoi autophnés ágalma poiountes, exairountes panta ta epiprosthounta te kathara tou kryphiou thea kolymata, kai auto eph'eautou te aphairesei nome to apokekrymeenon anaphainontes kallis* (*Theol. myst.*, MIGNE, PG, 1025 B).

O pouco apreço pelo "exercício como o momento autônomo, de que se fala às p. 83-84, é de Croce: "Existem os 'exercícios' como ato diferente do expressivo? O professor pode chamar e considerar 'exercícios' as composições dos alunos, mas podemos chamar de 'exercícios' os nossos trabalhos juvenis, com cujos erros vamos nos aperfeiçoando. Mas, em si, tais exercícios são e foram obras (mais ou menos felizes) de expressão artística. 'Razão' e 'vontade' podem aconselhar-te um 'exercício', mas, no ato de realizá-lo, elas se retiram para os bastidores, e nós não podemos dizer, escrever, desenhar a não ser aquilo que ouvimos e vemos. Por isso, mesmo nos exercícios se coloca algo de pessoal; e por vezes se pensava em fazer um exercício e o resultado foi uma obra de arte" (*Conversazioni critiche*, série terceira, p. 132). "Fala-se das coisas que os poetas escrevem 'como exercício', mas este é também um modo de falar, porque como exercício, a frio, ninguém pode escrever, nem as crianças em suas composições escolares. Nem tampouco a 'arte pela arte' é puro exercício, salvo como modo de dizer, pois, como se viu, é efeito do amor. As obras que parecem puros exercícios foram compostas com seriedade de propósito, embora de fato às vezes saíram erradas e mal feitas. E quando mais tarde vêm as mais vivas e originais, as primeiras aparecem como caminhos necessários que era preciso percorrer para chegar às últimas e, retroprojetando essa necessidade e dela fazendo uma intenção consciente, dá-se às primeiras o nome de 'exercícios'" (*La poesia*, p. 165).

Capítulo III

Poucas referências a tratados paralelos; sobre as relações entre a completitude da obra e o processo artístico, cf. as p. 184-188 do livro *I problemi dell'estetica*; sobre as relações entre biografia e poesia, *I problemi dell'estetica* às p. 87-94: sobre o desgaste da matéria e a perenidade da obra *I teorici dell'ersatz* nas *Conversazioni di estetica*; sobre as relações entre as obras de arte e as coisas da natureza, cf. mais adiante, p. 199-210 e 267-270.

A citação sobre a imodificabilidade da obra de arte, de que se fala à p. 95, é de Valéry: *"Une oeuvre est solide quand elle résiste aux substitutions, que l'esprit d'un lecteur actif et rebelle tente toujours de faire subir à ses parties"* (*Tel quel* II, p. 60; cf. *Variété* V, p. 84-5).

A expressão "arredondar-se", referindo-se ao processo de formação, de que se trata à p. 96, é de Karl Phillipp Moritz, e se acha nas páginas do seu ensaio *Über die bildende Nachahmung des Schönen Goethe* que incluiu em sua *Viaggio in Italia*. Diz ele que o processo de formação de uma obra de arte *"schadet der letzte fehlende Punkt, soviel als tausend, denn er verrückt alle übrigen Punkte aus der Stelle, in welche sie gehören"*. Com efeito, *"ist dieser Vollendungspunkt einmal verfehlt, so verlohnt ein des Werk Kunst der Mühe des Anfangs und der Zeit seines Werdens nicht; es fällt unter das Schlehte bis zum Unnützen herab"*. E, falando do fracasso de um processo de formação, acrescenta: *"da ist der Bildungstrieb gewiss nicht rein: der Brennpunkt oder Vollendungspunkt des Schönen fällt in die Wirkung über das Werk hinaus; die Strahlen gehen auseinander; das Werk kann sich nicht in sich selber ründen"* (*Über die bildende Nachahmung des Schönen,* ed. Göschen 1888, p. 20-22; cf. a edição crítica de K.Ph. Moritz, *Schriften zur Aesthetik und Poetik,* hersg. H.J. Schrimpf, Tübingen, Niemeyer 1962, p. 79-80.

A oportunidade de se estudar os antecedentes da obra, de que se trata à p. 97, é levada em conta não só pelos críticos "variantistas". Eis o que diz, por ex., Giovanni Getto: "A nosso ver, se a poesia é o ponto de chegada ao qual tende o poeta e ao qual o crítico em última análise deve prestar atenção (e aqui reside a perene vitalidade da lição croceana), o itinerário inquieto que o poeta percorre, ou seja, todo o processo de poesia e não poesia de sua expressão e todas as trabalhosas etapas que ele atravessa, ora aproximando-se ora afastando-se da poesia, são matéria do mais vivo interesse histórico. Assim, iremos estudar um poeta não só em seus cânticos, mas também em seus diários e nas suas cartas e nas múltiplas ligações que essas obras estabelecem com outras obras de outros poetas e autores" (*Letteratura e critica nel tempo*, Milão, Marzorati 1954, p. 76, 1968^2, p. 109-110).

A frase grega citada à p. 106 é de Aristóteles, *Met.*, 90b, 12-20.

Sobre a não estraneidade da estrutura à arte, de que se trata à p. 106, é bem conhecida a referência de Luigi Russo, embora inspirado no conceito de "geração lírica": "Esta preexistência do plano conceitual parece-nos que não leva em conta a vitalidade dialética do poeta poetante, e trai a realidade da sua obra. Não se cria primeiro uma moldura para depois com mais facilidade inserir aí uma pintura ainda por realizar; não se constrói um robusto edifício, para fazer depois crescer ali uma vegetação de folhas e flores. A poesia não é um depois, e a estrutura um antes. A estrutura nasce da alma poeticamente exaltada e desejosa de enervar-se em uma construção narrativa e doutrinária. De sorte que, se assim se pode dizer, não é a poesia que cresce a partir da estrutura, mas a estrutura é como que gerada a partir de dentro da alma poeticamente emocionada, a qual cada vez ganha fôlego e repousa nessas estações doutrinárias" (*La critica letteraria contemporanea*, Bari, Laterza 1942, vol. I, p. 185-6).

A passagem citada à p. 111-112, sobre a fama das obras antigas, é de Leopardi, na pequena obra *Il Parini, ovvero della gloria*, Cap. V.

Entre os muitos que, como se disse à p. 115, insistem na evidente impossibilidade de resumir a poesia, é bom recordar Paul Valéry, em *Variété* III, p. 158 e em *Tel quel* II, p. 80-81.

O filósofo e o poeta que, como se disse à p. 115, recordam que a verdadeira poesia persiste também nas traduções e até mesmo nas traduções em prosa, são Croce e Goethe. Em *La poesia* (p. 103), Croce, depois de afirmar que nas traduções persiste um "vago odor" da poesia original, acrescenta: "Por isso, se diz que a verdadeira poesia persiste inclusive nas traduções literais e em prosa. Persiste e transmite a sua força, mas ao modo da alma de Adão, invisível entre os raios que o envolviam ou, melhor dizendo, do animal a que Dante naquela altura o comparava, que 'se agita', se mexe nos panos em que foi envolvido: *'si Che l'affetto convien che si paia / per lo seguir, che face a lui, la 'nvoglia'.*" E noutra passagem: "Sempre me desconcertou um pouco e, direi mais ainda, me deixou estupefato o juízo de Goethe que o verdadeiramente poético de uma poesia só se capta quando se vê aquilo que dela resta quando reduzida a prosa. Mas tenho de reconhecer que, nessa frase, há, pelo menos, esta verdade, que a potência dinâmica da inspiração original, a linha de seu ritmo interior, persiste e se faz sentir mesmo através de uma redução ou de uma tradução em prosa" (*Discorsi di varia filosofia*, vol. II, p. 92). E eis precisamente as palavras de Goethe: *"Ich ehe den Rythmus wie den Reim, wodurch Poesie erst zur Poesie wird, aber das eigentlich tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Aubbildende und Förderndе ist dasjenige was vom Dichter übrig bleibt, wenn er in Prose übersetzt wird. Dann bleibt der reine vollkommene Gehalt, den uns ein blendendes Aeussere oft, wenn er fehlt, vorzuspiegeln weiss, und wenn er gegenwärtig ist, verdeckt"*.

A célebre frase, citada à p. 117, é de Flaubert: *"Les chefs d'oeuvres sont bêtes; ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes"* (*Correspondance, cit.*, vol. II, p. 122).

A passagem sobre os esboços, citada à p. 121, é um trecho bem conhecido de Vasari, na vida de Luca della Robbia.

A idéia contra a qual argumento à p. 123, que a colaboração artística seria prova do fato de que a personalidade, na arte, não é do autor, mas da obra, é, como bem se sabe, de B. Croce: "A relação em que a personalidade poética se põe em relação à vida prátia do homem-poeta é a mesma daquela geral da poesia com a vida prática, ou seja, não é relação de identidade nem de dependência. E se, ordinariamente, a uma personalidade poética corresponde um único indivíduo prático, fisicamente distinto, sabe-se de casos em que os indivíduos físicos correspondentes são dois ou mais. Não rara é a colaboração de dois indivíduos em obras teatrais (por ex. Meilhac-Halévy) ou em histórias de entretenimento (Erckmann-Chatrian), mas não faltam exemplos de colaboração em obras mais propriamente poéticas e de criação, como os irmãos Goncourt e Schiller e Goethe nos dísticos dos *Xenia*" (*La poesia*, p. 150).

A frase citada à p. 124 é de Proust, no famoso III Capítulo do *Temps Retrouvé* (vol. II, p. 27-8): *"Ainsi j'étais déjà arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'oeuvre d'art que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que, préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de nature, la découvrir"*. O que de resto se acha em plena consonância com todo o pensamento proustiano: *"Pour exprimer ces impressions, pour écrire ce livre essentiel, un grand écrivain n'a pas dans le sens courant à l'inventer puisque il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le* *devoir et la tâche d'un écriavin sont ceux d'un traducteur"* (ibidem, p. 41).

Às p. 127-128 exemplifiquei alguns dos infinitos aspectos e modos como se apresenta o insight do artista, e indico alguns nomes dentre os muitos que se poderiam citar. Naturalmente, os primeiros nomes que vêm à mente são de artistas de nossa época, pois é coisa recente, nos artistas, a consciência reflexiva e intencional dos próprios processos de produção, mas é possível encontrar algumas circunstâncias análogas nos artistas do passado. Assim quem fala do "primeiro verso" é, como se sabe, Valéry: *"Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers"* (*Variété* I, p. 66); *"La Pythie' s'offrit d'abord par un vers de 8 syllabes dont la sonorité se composa d'elle même. Mais ce vers supposait une phrase, dont il était une partie, et cette phrase supposait, si elle avait existé, bien d'autres phrases"* (*Variété* V, p. 161; cf. *Tel quel*, p. 150 e 218). E prolongando-o, Stephen Spender, em seu *The Making of a Poem*, diz: *"My own experience of inspiration is certainly that of a line or a phrase or a word or something still vague, a dim cloud of an idea which I feel must be condensed into a shower of words. The peculiarity of the key word or line is that it does not merely attract, as, say, the word 'braggadocio' attracts. It occurs in what seems to be an active, male, germinal form as though it were the centre of a statement requiring a beginning and an end, and as though it had an impulse in a certain direction"*. Mas tudo isso não faz senão recordar o ilustre exemplo de Dante: "Digo então que minha língua falou como que movida por si só, e disse: *'Donne ch'avete intelletto d'amore'*. E então guardei na mente, com grande alegria, essas palavras pensando em tomá-las para meu começo. Por isso, depois, tendo voltado para a supracitada cidade, pensando por alguns dias, dei início a uma canção com esse começo" (*Vita nuova*, XIX).

Quem fala de "acidente" é, não apenas o próprio Valéry, em inúmeras passagens (por ex.: *Variété* V, p. 160 e 314), mas também Igor Strawinski: *"Au cours de mon travail, je me heurte soudain à quelque chose d'innatendu. Cet élément inattendu me frappe. Je le note. A l'occasion je le metes à profit"*. Pode-se tratar de um obstáculo: *"Nous fouillons dans l'attente de notre plaisir, guidés par notre flair, et soudain nous nous heurtons à un obstacle inconnu. Nous en éprouvons une secousse, un choc, et ce choc féconde notre puissance créatrice"*. Pode ser até um erro, caso aconteça ao verdadeiro criador: *"Le moindre accident le retient et conduit son opération. Si un doigt glisse, il le remarquera; à l'occasion, il tirera profit de l'imprévu que lui révèle une défaillan-*

ce" (*Poétique musicale*, tr. franc., Janin 1945^9, p. 82-5). Isso certamente tem um acento particular, sobretudo quando se refere à gênese das obras musicais, mas sem dúvida pode o artista ser capaz de explorar a "ocasião", conforme o conhecido e sempre atual lembrete de Goethe: *"Die Welt ist so gross und reich und das Leben so mannigfaltig, dass es an Anlässen zu Gedichten nie fehlen wird. Aber es müssen alles Gelegenheitsgedichte sein, das heisst, die Wirklichkeit muss die Veranlassung und den Stoff dazu hergeben. Allgemein und poetisch wird ein specieller Fall eben dadurch, dass ihn der Dichter behandelt. Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten aus der Luft gegriffen halte ich nichts. Man sage nicht, dass es der Wirklichkeit an poetischen Interesse fehle; denn eben darin bewährt sich ja der Dichter, dass er geitheich genug sei, einem gew'ohhnlichen Gegenstande eine interessante Seite abzugewinnen. Die Wirklichkeit soll die Motive hergebem, die auszusprechenden Punkte, den eigentlichen Kern; aber ein schpnes belebtes Ganzes daraus zu bilden, ist Sache des Dichters"* (*Gespräche mit Eckermann*, 18 de setembro de 1823).

Quanto ao "ritmo" e à "aura musical", logo vem à lembrança o nome de Valéry, com sua célebre observação a respeito de uma experiência "musical" em quem não é músico (*Variété* V, p. 92-4 e 139-41). Diz ele: *"Tel poème a commencé en moi par la simple indication d'un rythme qui s'est peu a donné un sens"* (*Variété* V, p. 92); *"Mon poéme 'Le cimétière marin' a commencé en moi par un certain rythme, qui est celui de vers français de 10 syllabes, coupé en 4 et 6. Je n'avais encore aucune idée qui dût remplir cette forme. Peu à peu des mots flottants s'y fixèrent, déterminant de proche en proche le sujet, et le travail (un très long travail) s'imposa"* (*Variété* V, p. 161). Analogamente, Eliot em *The Music of Poetry*: *"A poem, or a passage of a poem, may tend to realise itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words, and may bring to birth the idea and the image"*. Schiller porém já observara algo semelhante: *"Man sagt gewöhnlich, dass der Dichter seines Gegenstandes voll sein müsse, wenn er schreibe. Mich kann oft eine einzige und nicht immer eine wichtige Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten, und erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee... Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung seines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfniss nach Stoss, was Werke der Begeinterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom*

Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin... Ich habe von diesem Gedicht noch Keine Idee, aber eine Ahnung, und doch will ich im voraus versprechen, dass es gelingen wird" (Briefwechsel mit Körner, carta de 25 de maio de 1792).

Inútil exemplificar a "mancha" e a forma do bloco de mármore; e acerca da imagem como "símbolo" ou "mito" existe hoje toda uma literatura, mais ou menos adequada. Desejo apenas chamar a atenção para este ponto: falando do "mito", tive em mente sobretudo Cesare Pavese: "O mito precede, não é a expressão que se lhe dá... Imagem ou inspiração central, formalmente inconfundível, a que a fantasia de cada criador tende inconscientemente a voltar... Esta imagem é mítica enquanto o criador sempre retorna a ela como algo único, que simboliza toda a sua experiência. Ela é o foco central não apenas de sua poesia mas de toda a sua vida... Cada pessoa tem uma riqueza íntima de figurações, as quais compõe o viveiro de todo o seu espanto. E se encontra diante dessas imagens, nos momentos mais impensados do ano, sugeridas por um encontro, por uma distração, por uma alusão... A redução a figura, a uma visão clara, o conhecimento mundano de uma estática e arrebatadora intuição mítica pode somente ocorrer no terreno de uma fria familiaridade técnica... Mito é aquela imagem interior estática, embrional, prenhe de possíveis desenvolvimentos, que se acha na origem de toda criação poética... O que faz o poeta senão trabalhar incessantemente em torno desses seus mitos para traduzi-los em clara imagem e discurso acessível?" (*La letteratura americana e altri saggi*, Turim, Einaudi 1951, p. 300-348).

Páginas 128-129: De "catálise", embora em outro sentido, por referir-se não àquilo que ali se menciona, mas ao espírito do artista, falou, como bem se sabe, Eliot, no ensaio *Tradition and the Individual Talent,* aludindo a *"the intensity of the artistic process, the pressure, so to speak, under which the fusion takes place"*; *"it is a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person woud not seem to be experiences at all"*. Do mesmo modo, no ensaio sobre *The Metaphysical Poets*, diz ele: *"When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experiente is cahaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter of the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes"*.

Para as "sensações" ou "impressões" muito frágeis, fecundadas pela memória, basta recordar Proust, no decorrer de todo o segundo volume de *Le temps retrouvé*: *"Qu'il s'agisse d'impressions comme celles que m'avait données la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou lhe goût de la madeleine, il fallait tâches d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une oeuvre d'art?"* (p. 24). E quanto à "memória" de infinitas "experiências", não se pode deixar de lembrar a célebre passagem de Rilke, nas *Aufzeichnnungen des Malte Laurids Brigge: "Um eines Verses willen muss man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muss die Tiere kennen. Man muss zurückdenken an Wege in unbekannten Gegenden... an Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind... Man muss Erinnungen haben an viele Liebesnächte... Und es genügt auch noch nicht, dass man Erinnerungen hat. Man muss sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muss die grosse Geduld haben, zu warten, dass sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, dass in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht"*. Mas a relação entre a memória e a arte é tão evidente, e a análise que se faz dessa relação tão inexaurível, que não foi casualmente que o antigo mito fazia de Mnemosine a mãe das Musas. Dizia, por exemplo, Leopardi: "A lembrança (a recordação) é essencial e principal no sentimento poético"; "Certas idéias, certas imagens de coisas sumamente vagas, fantásticas, quiméricas, impossíveis, nos deleitam sumamente, ou na poesia ou em nosso próprio imaginar, porque nos trazem à memória as lembranças mais remotas, as de nossa primeira infância... Analisai bem as vossas sensações e imaginações mais poéticas, aquelas que mais vos sublimam, vos arrebatam de vós mesmos e do mundo real; e então percebereis que elas, e o prazer que daí nasce, consistem total ou principalmente em recordação" (*Zibaldone* VII, 360 e 449).

De "Farrapos de frase" fala Valéry: *"D'Autres mots ou lambeaux de phrases n'ont pas leur emploi, mas veulent étre emplóyés et flottent... Un mot ou lambeau de phrase, un vers qui cherche et travaille pour se créer unee justification et engendre ainsi um contexte, un homme"* (*Calepin d'un poète*, cf. *Variété* V, p. 161). E aqui desejo recordar o caso todo particular, e digno de especial estudo, de versos alheios que os poetas incluem literalmente em suas poesias: às vezes como sementes de poesia nova, como "primeiros versos" dados pelos deuses, e geradores de um novo contexto; às vezes como "citações", renovadas e transformadas em seu significado em virtude das novas relações ou então intencionalmente evocadoras da poesia precedente.

As posições, extremas e contrárias, estilizadas às p. 129-132, são bastante difundidas, mas poderiam ser exemplificadas respectivamente nas concepções de Giusta Nicco Fasola e de Gisèle Brelet. A primeira, numa linha substancialmente croceana, declara: "Estamos dispostos a conceder um desenvolvimento paralelo de soluções técnicas e de valores expressivos, embora a nossa idéia fundamental é que o homem *resolva* os problemas técnicos que *se põe,* e o pôr-se esses problemas lhe vem de uma aspiração, ou melhor, de uma antecipação de possibilidades ideais, que enfim sempre se afirmam antes ainda de ter encontrado os meios de realizá-las na matéria. Mas de modo algum o valor artístico é determinado por alguma coisa que pertença ao mundo da prática ou da técnica, que não seja liberdade" (*Della critica,* Florença, Le Mounier 1947, p. 11). E diz a segunda: *"En fait le créateur ne tente da réaliser telle ou telle expression qu'au moment seulement ou la pensée sonore où elle se traduit est devenu possible, c'est-à-dire peut prendre place dans le développement historique et logique de la pensée misicale... La nouveauté jaillit de solutions données à des problèmes techniques irrésolus, problèmes posés par le développement même de la pensée musicale"* (*Esthétique et création misicale*, Paris, Presses Universitaires 1947, p. 5 e 17).

Capítulo IV

Sobre os problemas deste Capítulo, cf. em geral o Capítulo Sétimo do livro *I problemi dell'estetica*, intitulado *Arte e storia*. Maiores aprofundamentos sobre a disciplina, a profissão, o conjunto de preceitos, em: *I problemi dell'estetica*, p. 159-164; sobre a tradição, em *Tradizione e innovazione,* nas *Conversazioni di estetica*; sobre os problemas da métrica, em: *Metrica e poesia,* nas *Conversazioni di estetica.*

A citação de Kant, à p. 146, é da *Crítica do juízo*, § 47.

A doutrina discutida às p. 141-143, é a de Croce, como se encontra em *La poesia,* nos capítulos *La spontaneità e la discipli-*

na e *La precettistica* e nas apostilas correspondentes, especialmente às p. 161-4, 169-71 e 334-5.

As doutrinas mencionadas à p. 150, do caráter "operativo" do ensino da arte e desse ensino como "provocação", são, respectivamente, de Maritain (*Art et scolastique*, Paris, Rouart 1927, p. 68-73 e 272-4) e de Stefanini (*Educazione estetica e artistica*, Brescia, La Scuola 1954, p. 59-63 e 68-79).

As célebres passagens de Pascal, citadas à p. 154, são os pensamentos n. 4 e n. 249 da edição Brunschvicg.

Página 162: o fato de a obra nova modificar a tradição não impede, antes, ao contrário, implica que ela se insira na tradição. Assim, por exemplo, e de modo muito agudo Eliot, no célebre ensaio *Tradition and the Individual Talent: "What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of among them... Whoever has approved this idea of art order, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past"*; de sorte que *"the difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past i na way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show"*.

A definição de "maneirismo" (p. 164) acha-se implícita nas seguintes palavras de Frederico Schlegel: "Die Geschichte der Nachahmung der alten Dichtkuns, vornähmlich im Auslande, hat unter andern auch den Nutzen, dass sich die wichtigen Begriffe von unwillkürlicher Parodie und passivem Witz hier am leichtesten und vollstandigsten entwickeln lassen" (n. 39 do *Lyceumsfragmente,* em *prosaische Jugendschriften,* ed. J. Minor, vol. II, p. 188; cf. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe,* hrsgb. E. Behler, vol. II, hrsgb. H. Eichner, Munique-Viena-Zurique 1967, p. 151).

Capítulo V

Quanto aos fundamentos teóricos do conceito de interpretação, de modo geral, seja-me lícito remeter ao meu livro *Verità e interpretazione,* Milão, Múrsia 1971[1], 1972[2]. Eis algumas referências a outros tratamentos da questão e a novos desenvolvimentos, referências que me parecem oportunas e muitas vezes necessárias. Sobre o caráter interpretativo do conhecimento, cf. *Arte e* *conoscenza*, em: *Teoria dell'Arte.* Sobre o caráter dinâmico da contemplação, *Contemplazione del bello e produzione di forme,* em: *Teoria dell'arte,* e *La contemplazione della forma* em *Conversazioni di estetica.* Sobre o belo natural cf. *Il bello naturale,* em: *Conversazioni di estetica* (cf. também *Teoria dell'arte,* p. 69-71). Sobre arte e utilidade, cf. p. 53-54 de *I problemi dell'estetica*. Sobre a análise das relações entre estética da formatividade, gnosiologia da interpretação e metafísica da forma, com que se encerra este capítulo, cf. o meu ensaio, já antigo, *Estetica e metafisic,* em: *Teoria dell'arte* (cf. igualmente *Teoria dell'arte*, p. 65s); mas não se esqueçam as cautelas críticas indicadas neste livro, mais adiante, às p. 264-270, e em geral toda a orientação de minhas propostas especulativas, mais favoráveis à ontologia que à metafísica propriamente dita.

Para a correspondência entre contemplante e contemplado na estética idealística, de que se trata às p. 189-190, seja-me lícito remeter ao meu livro *L'estetica dell'idealismo tedesco,* Turim, Edições de "Filosofia", 1950, p. 39-42, agora em: *L'estetica di Kant*, Milão, Múrsia 1968, p. 52-56.

As citações de Plotino, à 192, são de *Enn.* V, 3,5 e III, 8, 8. A de Aristóteles é de *Met.* 82 a 24.

A citação de Espinoza, à p. 193, é da *Ethica* III, Def. aff. IV.

A citação de Plotino, da p. 194, é *Enn.* V, 3, 10.

As duas citações de Dante, à p. 195, são de *Paradiso* XXXIII, 96-99 e XIV, 1. As expressões gregas, citadas logo a seguir, são de Plotino: *opsis genómenos* (Enn. I, 6, 9), *opsis orosa* (III,8,4); *lógos siopon* (III,8,6); *theorema aglaon kai xarien* (III,8,4). A citação explícita de Plotino é de *Enn.* III,8,6.

Capítulo VI

A propósito deste capítulo remeto ainda, para a fundamentação geral do conceito de interpretação, ao meu livro, já citado, *Verità e interpretazione*, e ao que ali digo às p. 238-241. Outros enfoques e aprofundamentos das idéias enunciadas neste capítulo são o Capítulo Décimo do livro *I problemi dell'estetica,* intitulado *Lettura dell'opera d'arte*; os capítulos *L'interpretazione dell'opera d'arte* e *Gusto e giudizio*, em: *Teoria dell'arte*; e nas *Conversazioni di estetica,* além das p. 112-113, também *Giudizio e interpretazione*, onde debato algumas propostas de E. Gilson a esse respeito, que me parecem insuficientes. Sobre a natureza da crítica cf.

ainda às p. 113-114 de *Teoria dell'arte* e 15-23 do livro *I problemi dell'estetica.*

Este Capítulo, que saiu em "Filosofia", 1953, fasc. 4, foi alvo de algumas objeções de Francesco Carnelutti, publicadas, com minha réplica, publicada na mesma revista, 1954, fasc. 1. Minha resposta, oportunamente integrada, se acha, com o título *Compiutezza ed esecuzione* em *Conversazioni di estetica*. Uma crítica dos conceitos de interpretação e execução, em Croce, então em meu estudo *Il concetto de interpretazione nell'estetica crociana,* em "Rivista di Filosofia" 1953, fasc. 3, publicada depois em meu livro *L'esperienza artistica. Uma tentativa de rever o conceito* "interpretação" na estética kantiana se acha em meu livro *L'estetica dell'idealismo tedesco, cit.*, agora em: *L'estetica di Kant*, sobretudo no Capítulo Sexto, intitulado *La bellezza aderente come interpretazione della natura.*

A expressão "ambigüidade intrínseca da matéria musical", citada à p. 228, é de Giorgio Graziosi (*L'interpretazione musicale,* Turim, Einaudi 1952, p. 22).

Página 230: É Valéry quem afirma que uma estátua pode parecer um simples bloco de pedra: *"Transportez la statue que vous admirez chez un peuple suffisament différent du nôtre: elle n'est qu'une pierre insignifiante. Un Parthénon n'est qu'une petite carrière de marbre"* (*Variété* V, p. 309).

Sobre o "exercício de alteridade" de que falo à p. 235, seja-me lícito remeter à minha comunicação *La connaissance d'autrui*, em "Actes du XIème Congres International de Philosophie", Amsterdam-Lovaina 1953, vol. VII, p. 244-9, que saiu em tradução italiana em meu livro, cit., *Esistenza e persona* 1960^2, 1966^3. Sobre o exercício de alteridade ou "exercício de congenialidade", cf. agora também as p. 79-80 e 170 de meu livro, cit., *Verità e interpretazione.*

A citação da p. 240 é de Valéry: *"Que je m'enchaîne à la page que je dois écrire ou à celle que je veux entendre, j'entre dans les deux cas dans una phase de moindre liberté"* (*Variété* V, p. 316).

E são também de Valéry as idéias, citadas e combatidas às p. 240 e 241, sobre a necessidade de recíproca ingnorância, entre produtor e consumidor, dos respectivos pontos de vista (*Variété* V, p. 305-8; cf. também *Variété* V, p. 159; *Tel quel* II, p. 149-50, 158; *Réflexions sur l'art*, em: "Bulletin de la Société Française de Philosophie", 1935, fasc. II, p. 63-5).

A idéia discutida à p. 241, que a percepção do efeito da obra, habilidosamente predisposto pelo artista, não tenha nada a ver com o conhecimento do seu modus operandi, é, como se sabe, de Poe. Este, falando, na *Philosophy of Composition*, de *"how interesting a magazine paper might be written by any author who would – that is to say, who could – detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion"*, declara que não encontra dificuldade alguma em revelar o próprio *modus operandi*; e isto precisamente porque *"the interest of analysis, or reconstruction, such as I have considered a desideratum, is quite independent of any real or francied interest in the thing analysed"*.

Mas afirmar que na obra o efeito e a existência são uma e a mesma coisa, como se diz à mesma página, é, no fundo, uma idéia importante e fecunda de Moritz e Goethe, para os quais o artista deve visar a existência e não o efeito da obra, e só assim consegue ao mesmo tempo o verdadeiro efeito, pois o prazer da obra não preside à sua formação, mas vem depois dela, quando bem sucedida, e dela tira a própria regra, e nisso consiste a diferença entre a autêntica e falsa força formativa. Pois *"die ächte Bildungskraft, sogleich bei der ersten Entstehung ihres Werkes, auch schon den ersten, höchsten Genutz desselben, als ihren schern Lohn, in sich selber trägt; und sich nur dadurch vor dem falschen Bildungstriebe unterscheidet, dass sie den allersten Moment ihres Anstosses durch selber, und nicht durch die Ahndung des Genusses von ihrem Werke, erhält"*, daí se segue que *"wo sich in den schaffenwollenden Bildungstrieb, sogliich die Vorstellung vom Genuss des Schönen mischt, den es, wenn es vollendet ist, gewähren soll, und wo diese Vorstellung der erste und stärkste Antrieb unserer Thatkraft wird, die sich zu dem, was sie beginnt, nicht in und durch sich selbst gedrungen fühlt, da ist der Bildungstrieb gewisss nicht rein"*, e a obra só pode fracassar. O fato é que *"das Schöne hat seinen höchesten Zweck in seiner Entstehung, in seinem Werden schon erreicht: unser Nachgenuss desselben ist nur eine Folge seines Dasyns; und das bildende Genie ist daher in grossem Plane der Natur, zuerst um sein selbst, und dann erst um unserwillen da; ieil es nun einmal ausser ihm noch Wesen giebt, die selbst nicht schaffen und bilden, aber doch das Gebildete, wenn es einmal hervogebracht ist, mit ihrer Einbildungskraft umfassen können"*. De sorte que *"das Shöne muss hervorgebracht oder empfunden werden"* (*Über die bildende Nachahmung des Schönen*, ed. cit., p. 23, 22, 19, 20).

E a propósito das relações entre a obra e seu efeito não me parece fora de propósito lembrar como pode ser fecunda, se oportunamente interpretada e desenvolvida, a doutrina de Aristóteles, na *Poética*, ao propor que se considere o efeito quer como *télos*, enquanto o poeta o tem em vista, quer como *dynamis*, enquanto contido potencialmente na obra, quer enfim como *ergon,* enquanto se efetua no espectador.

As duas observações lembradas à p. 242 são de Croce: "O autor se esforça para encontrar a folha perdida ou reavivar os seus sinais e decifrá-los... e assim com indústria e trabalho vai afinal encontrando e recriando a poesia já criada. Nesse trabalho é levado por vezes a formar conjeturas, e às vezes lhe acontece que, quando acredita ter reevocado esta ou aquela palavra da poesia originária, com efeito a substituiu por outra. Desta sorte, se depois a sua memória se faz mais nítida ou ele interpreta melhor sua escrita ou encontra dela uma cópia melhor, dá-se conta da substituição ocorrida, que pode ser, às vezes, um enfraquecimento da palavra original, mas também, por sorte, uma feliz correção e um acréscimo" (*La poesia*, p. 67). "Até mesmo algumas lições felizes, nos códices e por vezes na imprensa, provêm, como se sabe, de leitores que saíram em socorro do poeta em uma palavra ou imagem, em que ele fora inferior a si mesmo, e eles ouviram melhor aquilo que o espírito de sua poesia queria do autor naquele ponto ou naquela palavra" (*Letture di poeti*, p. 296).

O regente, a que se alude à p. 244, é Furtwängler, ao menos em uma fase de sua evolução (v. A. Della Corte, *L'interpretazione misicale*, Turim, Utet 1951, p. 46).

Quem fala de "aparato diacrônico" (cf. p. 245) é Lanfranco Caretti (*Filologia e critica,* prolusão ao Curso de Literatura Italiana, em Pavia, 1952, em "Aut aut", 1952, fasc. 12).

No § 30 se discutem idéias de Alfredo Parente (*La musica e le arti*, Bari, Laterza 1936), Massimo Mila (*L'esperienza musicale e l'estetica*, Turim, Einaudi 1950), Andrea Della Corte (*L'interpretazione musicale,* cit.), Giorgio Graziosi (*L'interpretazione misicale,* cit.).

As seguintes idéias: que o simples leitor se perde na obra, que a crítica é o espelho em que a arte se reconhece a si mesma, que a crítica é provisória e irrequieta, que não existe a melhor crítica, idéias que se discutem às p. 258, 259, 261, são sem dúvida de origem croceana, mas assumem sentido particular no pensamento de Mario Fubini (*Critica e poesia*, prolusão ao Curso de Literatura Italiana, Milão, 1950, em "Belfagor" 1950, fasc. 5). Fubini respondeu às minhas críticas no livro *Critica e poesia,* Bari, Laterza 1958, p. 36-41. Minha réplica saiu com o título *Critica e lettura,* em "Rivista di Estetica", 1958, fasc. 2, que se encontra agora, com o mesmo título, nas *Conversazioni di Estetica.*

A citação, no final do § 31, p. 260, é de Croce: "É fato que nós todos, depois de termos apreciado uma obra de arte, procuramos formular para nós mesmos o seu significado ou motivo, e que esse produto de reflexão é, por sua vez, meio para o mais fácil entendimento da obra de arte, guiando os leitores ou contempladores a se colocarem no correto ponto de vista" (*Nuovi saggi di estetica* 1926^2, p. 284, cf. *La poesia,* p. 127).

Capítulo VII

A leitura deste capítulo pode ser agora oportunamente integrada com a dos capítulos *Personalità e socialità dell'arte* em: *I problemi dell'estetica* e *Potere e responsabilità dell'artista* em: *Teoria dell'arte*, e com a comunicação *L'oeuvre d'art et son public*, cit. Sobre arte e vida cf. o homônimo capítulo em: *Teoria dell'arte*, e sobre o lugar da arte entre as outras atividades, o capítulo *Autonomia e funzioni dell'arte*, em: *I problemi dell'estetica.* Sobre as relações entre estética e poética, cf. as p. 19-23 do livro *I problemi dell'estetica.*

A citação, à p. 266, é, como se sabe, de Vico (*Opere,* ed. Nicolini IV, p. 376).

Página 277: sobre o caráter não "conteudístico" de um reconhecimento da "humanidade" da arte, diz Filippo Piemontese: "A arte não existe a não ser como construção que tenha como base uma sólida presença dos outros valores humanos. Amar a arte por aquilo que ela é verdadeiramente, abordá-la, julgá-la não é possível, a não ser amando, abordando, julgando os valores humanos que nela habitam, ordenados e forjados desta particular forma... Exaltem-se também a verdade e o poder de vida moral contidos no seio de uma criação de poesia e permita-se ao autor que ele mesmo seja o primeiro a exaltar-se com esses valores, e justamente no ato de criar. Não se sairá em absoluto da esfera da poesia, contanto que se preste atenção àquilo que realmente é 'motivo' poético" (*Lettura della poesia*, em *Studi sul Manzoni e altri saggi,* Milão, Marzorati 1952, p. 10-11).

A diferença entre poeta e filósofo, lembrada à p. 288, é de Heidegger, o qual, no *Nachwort* ao *Was ist Mataphysik?*, falando do *"Sagen des Denkers"*, diz: *"Von gleichen Herkunft ist das Nennen des Dichters. Weil Jedoch das Gleiche gleich ist als das*

Verschiedene, das Dichten und das Denken aber am reinsten sich gelichen in der Sorgsamkeit des Wortes, sind heide zugleich am weitesten in ihrem Wesen getrennt. Der Denker sagt das Sein, der Dichter nennt das Heilige. Nam Kennt Wohl manches über das Verhältnis der Philosophie und der Poesie. Wir wissen aber nichts von der Zwiesprache der Denker und Dichter, die 'nahe wohnen auf getrenntesten Bergen'." As relações entre filosofia e poesia são agudamente abordadas por Mazzantini, entre outros autores, no livro *La mia prospettiva estetica,* Brescia, Morcelliana 1953.

A célebre frase, citada à p. 290, é de Bergson: *"Un philosophe de ce nom n'a jamais dit qu'une seule chose: encore a-t-il plutôt cherché à la dire qu'il ne l'a dite véritablement"* (*La pensée et le mouvant*, p. 141).

As citações no início do § 20, à p. 294, são, como se sabe, de Eliot que, falando dos poetas metafísicos, no ensaio *The Metaphysical Poets*, diz que *"their mode of feeling was directly and freshly altered by their reading and thought"*, e que neles existe *"a direct sensous apprehension of thought, or a re-creation of thought into feeling"*, a tal ponto que eles *"feel their thought as immediately as the odour of a rose"*. No ensaio *The Social Function of Poetry*, falando de grandes poemas didascálicos, afirma que *"these poems were not designed to persuade the readers to an intellectual assent, but to convey an emotional equivalent for the ideas"*.

A citação de Santo Tomás, p. 294, é de Campanella: "Por aí se vê que bem melhor falam esses poetas quando escrevem com este Espírito, que com espírito disputante e literato. Mas Santo Tomás jamais escreveu melhor que nos Hinos ao SS. Sacramento e na Seqüência da Missa, com doutrina, com verdade e arte, com facilidade e movendo os espíritos, coisa que não ocorre em outros escritos seus" (*Poetica*, ed. Firpo, p. 113; cf. p. 294).

O conceito, discutido à p. 299, do caráter empírico da poética, é de Croce, no capítulo *La poetica empirica,* em *La poesia*.

Página 301: sobre "O reconhecimento da arte em obras de qualquer tempo e lugar, seja qual for o grau de civilização onde apareçam", como "exigência da crítica atual", quem insistiu foi Lionello Venturi (por exemplo no citado volume de Vários Autores *La mia prospettiva estetica*, p. 245-8).

Sobre a especial "historicidade" da filosofia, de que se trata à p. 306, seja-me lícito remeter à minha prolusão *Unitá della filosofia,* em: "Filosofia" 1952, fasc. 1.

de sorte que ela mesma é o critério do juízo que se deve fazer a seu respeito.

Um procedimento desse tipo, que se deixa comandar pelo puro resultado, é característico da arte e pretender estendê-lo a outras operações seria como que desnaturá-las e ao mesmo tempo perder o conceito de uma especificidade da arte. Há quem subtraia às operações espirituais não apenas a existência de regras preliminares, mas até a presença de leis gerais, afirmando que em todo campo, inclusive o do pensamento, não existe outra prova, verificação, garantia senão o próprio resultado. Acontece então que a justa preocupação em não suprimir, mediante regras prévias, o caráter inventivo e tentativo da atividade humana se enrijece na eliminação do caráter normativo do pensamento. A admissão de leis gerais do pensamento nas atividades não artísticas não compromete em nada o caráter formativo da operosidade humana: a normatividade, embora seja interna ao resultado, não se reduz a este, mas lhe condiciona o valor, ainda que não condicione sua existência. Já na arte não existe outra normatividade senão a do resultado, nem outra regra senão a instaurada pela própria obra singular a fazer. Assim, transferir esse tipo de legalidade às outras operações é, no fundo, uma nova e refinada forma de estetismo.

Com certeza, como a formatividade abrange toda a experiência, não existe obra enquanto tal que de certo modo não seja acabada, de sorte que também sob esse aspecto é possível em todos os campos da atividade humana contemplar o lado "artístico". Mas esse tecnicismo e esse esteticismo não param aqui, porque, não se contentando em afirmar que toda obra é um resultado, querem dizer sobretudo que toda obra é apenas um resultado. Mas com isso se confundem os valores e se corrompem as atividades específicas em sua natureza. Todo valor porém é garantido em seu campo se não se esquece que, justamente porque *todas* as obras são um êxito, justamente por isso as obras que são *apenas* um êxito são o resultado de uma atividade específica, que é a pura formatividade da arte. E com isso as pretensões dessa nova forma de esteticismo são destruídas justamente enquanto não se satisfazem as suas mais legítimas exigências.

O PROCESSO ARTÍSTICO

7. A formação da obra de arte é um puro tentar. Ora, se na arte não existe outra lei senão a regra individual da obra nem outro